



आलोचना  
की  
पहली किताब



नेशनल पब्लिशिंग हाउस, नयी दिल्ली

आलोचना  
की  
पहली  
किताब

विष्णु खरे

# नेशनल पब्लिशिंग हाउस

२३, दरियागंज, नयी दिल्ली-११०००२

शाखाए

घोड़ा रास्ता, जयपुर

३४, नेताजी सुभाष मार्ग, इलाहाबाद-३

मूल्य : ४२.००

नेशनल पब्लिशिंग हाउस, २३, दरियागंज नयी दिल्ली-११०००२ द्वारा प्रकाशित /  
प्रथम संस्करण १९८३ / सर्वाधिकार विष्णु खरे / सरस्वती प्रिंटिंग प्रेस,  
गौजपुर, दिल्ली ११००५३ में मुद्रित । [148-9 11-183/IN]

ALOCHANA KI PAHLI KITAB (Literary Criticism) by Vishnu Khare

Rs 42 00

## बेहतर भावोंवाला और बेहतर इन्साफ

समय

की स्मृति की

एक था 'अहूँ' में आने, पर परागद मित्राज  
अपनी आँखों में न आया कोई मानो उस की  
बान की तब की देगो, तो कोई जादू था  
पर मिली घात में परा गदू चयानी उस की  
सरगुडधन अपनी, रिस अन्दोह से, जब पहला था  
तो गये गुम, न मुनी आह, पहानी उस की  
मसिये दिल पे, कई पह पे दिये तोगो पे  
गदूर-ए-दिलनी मे है, सब पास निशानी उस की  
अब गये उस पे, जुब अऊगोस नहीं कुछ हासिल  
हैक सद् हैक कि कुछ पर न जानी उस की



## किताब के बारे में

यद्यपि समीक्षात्मक और अन्य प्रकार के लेख लिखते हुए मुझे सोलह वर्ष से कुछ अधिक होने को आ रहे हैं लेकिन यह पुस्तक वाकई आलोचना की मेरी पहली किताब है जिममें कविता तथा कवियों पर लिखे गए छब्बीस लेख हैं और अधिकांश समीक्षात्मक हैं। समीक्षाओं के बारे में यह आम तौर पर माना जाता है, और उसमें कुछ सच्चाई भी है कि उनकी आयु बहुत लंबी नहीं होती। किंतु मुझे पिछले कई वर्षों से यह देखकर आश्चर्य होता रहा कि मेरे अनेक मित्र, जिनकी राय की मैं कद्र करता हूँ, बराबर मुझमें इन्हे पुस्तकाकार प्रकाशित करवाने का आग्रह करते रहे। हिंदी की दुनिया में घूमते हुए और कई कवियों तथा आलोचकों से चर्चा के दौरान एक विस्मयकारी तथ्य यह खुला कि इन समीक्षात्मक लेखों को लोग न सिर्फ़ याद रखे हुए थे बल्कि उन्हें इकट्ठा अपने पास रखना चाहते थे। नितांत साहित्येतर कारणों से ही सही लेकिन मेरी पत्नी कुमुद भी यह चाहती थी कि मेरी यह पुस्तक आ ही जाए। इन सारे दवावों के बावजूद शायद मैं यह पुस्तक प्रकाशित न करवाता, लेकिन मैंने यह पाया कि पिछले तीन चार वर्षों में जो कवि तथा वाच्य-सकलन सामने आए हैं उन्हें लेकर एक नई, स्वतंत्र पुस्तक तैयार करनी चाहिए। उसके लिए यह जरूरी समझा गया कि अब तक मैंने जो कविता पर लिखा है पहले उसे इकट्ठा प्रकाशित कर मैं उसमें मुक्त हो जाऊँ। परिणाम है यह मेरी आलोचना की पहली किताब।

इस पुस्तक में ममाविष्ट सामग्री निम्नांकित कालक्रम में लिखी गई/प्रकाशित हुई है किंतु चूंकि 'आलोचना' का प्रकाशन प्रायः हमेशा विलंब से होता रहा है इसलिए यह समझकर चला जाए कि उसके अंश में प्रकाशित लेख ठीक उम्र अवधि में या उसमें पहले न लिखे गए हों जो उनपर छपी हुई है—संभव है वे उसके कुछ दिनों बाद भी लिखे गए हों।



उदासीन परिवेश और आलोचना तथा रचना के साथ सहज संबंध ('पूर्व-ग्रह', भोपाल, के प्रकाशन के पांच वर्ष पूरे होने के अवसर पर एए परिमवाद के लिए मितवर १९७६ में लिखित, इनमें से पहला भीषा इमी पुस्तक में प्रकाशित हो रहा है जबकि दूसरा 'पूर्वग्रह' के ४६-५० वें अंक में आ चुका है), संभावना, घब संधि तथा विकास ('ययम्', रतलाम, के दो अंकों में अक्टूबर १९६६-जनवरी १९६७ के बीच प्रकाशित), 'अंधेरे में' तथा मुक्तिबोध की अन्य कविताएं ('आलोचना', जुलाई-मितवर १९६८), जनता का कवि (१९८२ में लिखा गया, 'आलोचना' जनवरी-जून १९८१ में प्रकाशित), उत्तरछायावादी तलछट का अंत और जिदगी का यास और कविता की पटी पतंग ('आलोचना', अक्टूबर-दिसंबर १९७०) आदतन लिखते रहने की नियति ('आलोचना', अप्रैल-जून १९६६), खत्म नहीं होती हरी दूब ('आलोचना', अक्टूबर-दिसंबर १९६६), रघुवीर सहाय पर एक अचूरी टिप्पणी (१९७५-७६ में लिखी गई, पहली बार इमी पुस्तक में प्रकाशित), मुझे एक मनुष्य की तरह पड़ो (१९८२ में लिखा, 'आलोचना', जनवरी-जून १९८१ में प्रकाशित), पर्क पड़ता है ('पूर्वग्रह', जुलाई-अक्टूबर १९८०), मेरे सामने समस्या है ('आलोचना', अप्रैल-जून १९६८), अप्रासंगिकता के कगार पर ('आलोचना', जनवरी-मार्च १९७०), चीख की भाषा भी हल्ला हो गई ('आलोचना', जनवरी-मार्च १९६६), चुसे हुए शब्दों का एक विराट् मलवा ('आलोचना', अक्टूबर-दिसंबर १९६६), चीजें लगातार मेरे हाथ से फिसल रही हैं ('आलोचना', अक्टूबर-दिसंबर १९६८), सीलापर जगुड़ी की कविता : कुछ मोट्स ('प्रतिपक्ष', १९७५), नए हाथ ('आवेग', अगस्त १९७२), सड़क से हटकर चलते हुए (१९८२ में लिखा, 'आलोचना', जनवरी-जून १९८१ में प्रकाशित), दोस्तों के बीच (अवधेश कुमार के कविता-संग्रह 'जिप्सी लडकी और अन्य कविताएं' में, १९८०), भारतीय कवि होने का तनाव (सीताकान महापात्र के हिंदी अनुवाद 'अपनी स्मृति की धरती' में, १९८०), आज की भारतीय, अंग्रेजी कविता ('समकालीन भारतीय साहित्य', अक्टूबर-दिसंबर १९८०) तथा देखो देखो आठवें बंशक का उजाड़ ('पूर्वग्रह', १९७६)।

लेखों के क्रम के पीछे दृष्टि यह रही है कि पहले दो लेख आलोचना-कर्म के बारे में हैं और लगभग इस पुस्तक की भूमिका का काम निवाहते हैं, उसके बाद तीन लेख मेरी प्रारंभिक समीक्षाएँ हैं, फिर सत्रह लेख मुक्तिबोध से लेकर विनोद भारद्वाज तक उल्लेख्य कवियों/सकलनों को समेटते हैं, अगले दो भूमिकाएँ जैसे हैं, और अंत में दो लंबे लेख हैं जो दो भिन्न परिदृश्यों पर नज़र डालते हैं। पुस्तक में विभाजन-पृष्ठ नहीं रखे गए हैं किन्तु लेख-सूची में इस अप्रत्यक्ष विभाजन की ओर ध्यान दिलाने का प्रयत्न किया गया है। लेखों में

कही-कही एकाध शब्द या वाक्य निकाला, जोडा या बदला गया है लेकिन इससे स्थापनाओं में कोई भी फर्क नहीं आया है ।

प्रकाशित सामग्री के प्रयोग के लिए लेखक उपरोक्त पत्र पत्रिकाओं के संपादकों प्रकाशकों का तथा उद्धरणों के लिए कवियों का आभारी है । वरिष्ठ, समवयस्क तथा कनिष्ठ इतने मित्रों ने इस पुस्तक के लिए प्रोत्साहित किया है कि उन सबके नाम यहां देना संभव नहीं है किंतु मैं उनका बहुत ऋणी हूँ । श्री मदन तुल्यानी तथा कु० मधुमालती ने पांडुलिपि तैयार करने में बड़ी सहायता की जिसका मैं कृतज्ञ हूँ । श्री कन्हैयालाल मलिक ने जिस स्नेह, तत्परता तथा सुरुचि से यह पुस्तक प्रकाशित की है उसके लिए आभार प्रदर्शन शब्दों में कर पाना कठिन है ।

विष्णु खरे



किताब के बारे में · vii

उदासीन परिवेश और आलोचना :	१
रचना के माथ सहज संबध :	७
सभावना :	११
वय'सधि ·	१४
विकास :	१८
'अधरे में' तथा मुक्तिबोध की अन्य कविताएँ—एक अतसूत्र :	२१
जनता का कवि :	२६
उत्तरछायावादी तलछट का अंत :	३५
जिंदगी का बास और कविता की कटी पतंग :	४६
आदतन लिखते रहने की नियति :	५६
सत्म नहीं होती हरी दूब :	६२
रघुवीर सहाय पर एक अघूरी टिप्पणी ·	६७
मुझे एक मनुष्य की तरह पढो :	७६
फर्क पढता है :	८६
मेरे सामने समस्या है :	१०६
अप्रासंगिकता के कगार पर :	१२२
चीख की भाषा भी हल्लड हो गई :	१३२
चुसे हुए शब्दों का एक विराट् मलबा :	१३८
चीजें लगातार मेरे हाथ से फिसल रही हैं :	१४४
लीलाधर जगूड़ी की कविता : कुछ नौदस ·	१५०
नए हाथ :	१५५
सडक से हटकर चलते हुए :	१६२
दोस्तों के बीच :	१७०
भारतीय कवि होने का तनाव :	१७५
आज की भारतीय-अंग्रेजी कविता ·	१८१



## उदासीन परिवेश और आलोचना

प्रश्न यह है कि क्या आज हिंदी का साहित्यिक परिवेश एक है ? इधर पिछले कुछ दशकों से साहित्यिक परिवेश की एकता लगातार टूटती गई है। हिंदी में, यदि देखें तो, छायावाद युग से ही दो अथवा दो से अधिक साहित्यिक परिवेश थे और उसके बाद प्रगतिवाद, प्रयोगवाद, नई कविता, आचलिकता, अकहानी आदि अनेक नए आंदोलन नए-नए 'परिवेश' लेकर आते चले गये। कुछ पाश्चात्य साहित्यों के विषय में तो यह असंदिग्ध रूप से कहा जा सकता है कि एक बड़े, सर्वव्यापी परिवेश के नीचे अनेक छोटे परिवेश हैं, किंतु मैं नहीं समझता कि आज भी हिंदी साहित्य में साहित्य की किन्हीं मूलभूत शक्तों को सभी के द्वारा मान लिया गया है और फिर उनके द्वारा सीमित किए हुए दायरे में छोटे-बड़े विभिन्न आंदोलन चल रहे हैं। हिंदी साहित्य में 'एकता' होनी चाहिए या नहीं यह एक अलग बहस है, किंतु यह स्पष्ट है कि अधिकांश महत्वपूर्ण कवियों, उपन्यासकारों तथा आलोचकों में मूल मुद्दों को ही लेकर गभीर मत-भेद है। यह तो सभव है कि आज हिंदी में हासिल विभिन्न परिवेशों में से कोई एक बाकी दूसरों पर हावी हो—उसे प्रमुख परिवेश तो कहा जा सकता है किंतु एकमात्र परिवेश नहीं।

अब यदि यह मान लिया जाए कि हिंदी में साहित्यिक परिवेश एक नहीं है तो दिया गया विषय उलझन-भरा हो जाता है, क्योंकि तब प्रश्न उठेगा कि क्या सभी परिवेश 'उदासीन' हैं ? किंतु ऐसा हो ही नहीं सकता—यदि साहित्यिक परिवेश है तो वह अपने आप बन नहीं गया होगा—परिवेश है तो उदासीनता नहीं है, दूसरे साहित्यिक परिवेशों के प्रति वह उदासीन हो यह जरूर सभव है। साहित्यिक परिवेश के लिए साहित्य होना तो अपरिहार्य है किंतु सिर्फ कृतियाँ परिवेश का निर्माण नहीं करती—उनके लिए पाठक—प्रियेकशीन

पाठक यानी अत मे विवेकशील आलोचक की आवश्यकता होती है। जब किसी कृति अथवा बिन्ही कृतियों का प्रभाव पडता है तो वह प्रभाव ही पाठकों और आलोचकों द्वारा सराहना के रूप मे कृतियों को लौटाया जाता है और उमी बिंदु से मूल्यों तथा परिवेश का जन्म होता है। यदि कुछ अरसे के बाद वह परिवेश इन पिछली कृतियों से उदासीन हो जाता लगता है तो यह वास्तव मे उदासीन नहीं होता—वह अगली कृतियों के प्रति उत्सुक हो जाता है—यानी या तो परिवेश का विकास होता है या परिवेश आमूल बदल जाता है। दरअसल उदासीन परिवेश वह बृहत्तर परिवेश ही होता है जिसे साहित्य, कला आदि के किसी भी परिवेश मे कोई दिलचस्पी नहीं होती और जिसकी उदासीनता का रोना प्रत्येक पुराना रचनाकार रोता था—अब पामा पलट गया है, अब रचनाकार उस घनघोर परिवेश के प्रति उदासीन है और आलोचना तो इस कदर बदरूनी तथा तबनीकी मामला हो चुका है कि उसे उम फिलिस्तीन' परिवेश का ख्याल भी नहीं आता—एक साहित्यिक' उपन्यासकार का भले ही सपना हो कि वह सभी गुलशन नदा की तरह विवे, आलोचना इस ध्रम म नहीं है कि उसे कभी जनार्दन ठाकुर की कृतिया की तरह हाथों-हाथ लिया जायेगा।

यह सिद्ध करने के लिए ज्यादा मेहनत की आवश्यकता नहीं कि हिंदी मे आज एकाधिक साहित्यिक परिवेश हैं और एकाधिक आलोचनात्मक परिवेश भी हैं। ये परिवेश वही-वही एक-दूसरे को 'ओवरलैप' भी करते हैं, नई कविता के प्रसार का एक परिवेश है, मुक्तिबोध की खोज के बाद की कविता का दूसरा परिवेश और इसमे भी अनेक उप-परिवेश हैं। उपन्यासों म प्रेमचन्द गुग का परिवेश, फिर जैनेन्द्र-वात्स्यायन आदि का, और कहानियों मे निर्मल वर्मा, राकेश, यादव आदि की कहानिया से बने कही मिले-जुले और वही अलग परिवेश, और काशीनाथ सिंह, ज्ञानरजन आदि की कहानियों से बने वाला अलग परिवेश। अभी जब हिंदी मे पूरी तरह मे आधुनिकता, पश्चात्-आधुनिकता आदि को ही पूरी तरह न तो अभिव्यक्ति मिली है और न मान्यता, एक परिवेश की बात करना भोले-भाले अथवा भावुक लोगों के लिए आसान तथा आवश्यक ही, भारत सरीखे अनेक माना मे विकासशील देश म थोडे से भी मस्तिष्क वाले के लिए वैसा करना कठिन है।

उदासीन विवेचन सापेक्ष है—जिसे हम अच्छा साहित्य या अच्छी कृति मानते हो उसके प्रति दिलचस्पी के अभाव को हम उदासीनता तो कह ही सकते हैं, आगे बढ़कर अज्ञान, मूर्खता या असांस्कृतिकता भी कह सकते हैं। यह आम धिकायत है कि नई कला, नए साहित्य, नए सगीत, नए स्थापत्य के प्रति अधिकांश लोग उदासीन हैं, लेकिन उदासीनता यहा एक तटस्थ उदासीनता

नहीं है, वह खासी सोची-विचारी उदासीनता है, दरअसल वह क्रोध-भरी, तग आई उपेक्षा है। मुशायरो, कवि सम्मेलनो, फिल्मो या पञ्जाबी नाटको आदि के सामने उदासीन परिवेश की कोई समस्या नहीं है—यदि उच्चतर कलाएँ एक किस्म की स्नॉबरी में काम लेती हैं तो सामान्य आदमी उनके प्रति और भी भयावह ढंग से पेश आता है।

किंतु केवल साहित्यिक परिवेश की ही बात करें। आज हम हिंदी में सबसे पहले एक विराट दुनिया पाते हैं जो हिंदी साहित्य को पढ़ने-पढ़ाने वालों की दुनिया है—हजारों 'अनुभवी' प्राध्यापक लाखों कच्चे विद्यार्थियों को साहित्य-शिक्षा दे रहे हैं। प्रत्येक प्राध्यापक पढ़ाते समय एक आलोचक होता है। हमारे प्राध्यापक किस तरह का परिवेश निर्मित कर पाये हैं यह छिपा नहीं है। उसके क्या कारण हैं—उनमें साहित्यकार तथा आलोचक भी आते हैं—यह भी हमें कमोवेश मालूम है। हिंदी के प्राध्यापकों की एक अक्षीहिणी पिछले पचासो वर्षों से जो परिवेश बना पाई है वह आज साहित्य के पठन-पाठन को कहा ले आया है, यह बताने की बात नहीं। किंतु भारत जैसे देश में, जहाँ निरक्षरता जाने कितने प्रतिशत है, महाविद्यालयों में पढ़ने वाला विद्यार्थी भी 'एलीट' है, उसे पढ़ाने वाले तो 'एलीट' हुए ही। स्पष्ट है कि 'एलीट' का परिवेश—एलीट द्वारा निर्मित परिवेश—परिवेश नहीं हो सकता। भारत में लिखाई-पढ़ाई अभी भी 'एलीट' वर्ग है—आम साहित्यकार आम आदमी से ऊपर हैं और श्रेष्ठ साहित्यकार, आज का आधुनिक साहित्यकार, तो उससे बहुत दूर हैं। ऐसे साहित्य की समीक्षा को जो भी सदर्म इस्तेमाल करने होंगे वे लाख न चाहने पर भी 'एलीटिस्ट' होंगे—दरअसल सारी उच्चस्तरीय भाषा आम भारतीय के लिए 'जैवरवांकी' या 'जिबरिश' है। ऐसी भाषा और ऐसी साहित्य गैर-साहित्यिक परिवेश की उदासीनता को कैसे साहित्यिक दिलचस्पी में बदल सकते हैं जबकि उसके लिए पूरे समाज को मौनिक रूप में बदलना हो? यह तो बात आम समाज की हुई। कला की विभिन्न विधाओं में काम कर रहे 'एलीट' समूह भी कैसे उनके समूह की दूसरे समूहों के प्रति उदासीनता को तोड़ेंगे—चित्रकला की आलोचना कैसे अपने काम के प्रति समर्पित कलाकार को सगीत के प्रति उदासीनता को तोड़ेंगी—और क्यों? इंजीनियर, डॉक्टर, वकील आदि रामशेर की कविता किस आलोचना की कोशिशों के कारण पढ़ेंगे? यह स्वर्ण युग असंभव नहीं है—कुछ पूंजीवादी देशों में यह संभव हुआ है और प्रायः सारे समाजवादी देशों में भी इसे प्राप्त किया गया है—लेकिन इसके लिए जो प्रयत्न किये गए हैं या मूल्य चुकाने पड़े हैं वे अभी भारत में सिर्फ सोचे जा रहे हैं या सोचे भी जा रहे हैं कि नहीं?

ऊपर कहा गया है कि हिंदी साहित्य में अभी अनेक परिवेश हैं। यद्यपि



परिवेश मोटे तौर पर किसी-न-किसी तरह से मार्क्सवाद से प्रभावित है। अब जहा तक मार्क्सवाद से प्रभावित साहित्य तथा आलोचना का ताल्लुक है वहा उदासीनता का कोई नामोनिशान नजर नहीं आता। वहा साहित्यकारों मे तथा आलोचकों मे तथा परस्पर दोनों मे 'अहोरूप अहोघ्रनि' से कान फटे जा रहे हैं। उन्होने कितना मार्क्सवाद समझा है, उनका साहित्य कितना जनता का है, उनका साहित्य कितना साहित्य है, ये प्रश्न बेकार है। प्रमुख यह है कि वहा उदासीनता नहीं है, उदासीनता की यह अनुपस्थिति उन्हे जनता से कितना जोड़ पाई है, क्रांति को कितना करीब ले आई है, उसने आम आदमी को साहित्य के प्रति—मुक्तिबोध के प्रति, नेहरू के प्रति, शमशेर के प्रति, मायकोव्स्की, गोरकी तथा तोल्स्तोय के प्रति—उदासीनता को कितना कम किया है यह नापने का पैमाना कम-से-कम मेरे पास तो नहीं है।

विभिन्न साहित्यिक परिवेशों मे भी—यानी वैचारिक रूप से अलग-अलग परिवेशों मे भी—उदासीनता की स्थिति नहीं है, खासकर प्रगतिशील या मार्क्सवादी आलोचकों ने सदा वास्तविक या काल्पनिक गैर-प्रगतिशील साहित्य मे दासी दिलचम्पी दिखाई है क्योंकि उसमे उन्हे गलत या सही भयानक खतरे नजर आते हैं। मार्क्सवादी आलोचना की पहली शर्त है गैर-मार्क्सवादी आलोचना तथा लेखन पर प्रहार करना—कभी-कभी इसे आप अच्छे साहित्य के प्रति 'उदासीनता' की एक अतिवादी परिणति कह सकते हैं। खैर, प्रगतिशील गैर-प्रगतिशीलों पर प्रहार करें और प्रतिक्रियावादी प्रगतिशीलों पर, यह तो समझ मे आता है किंतु हम रोज देख रहे हैं कि प्रगतिशील भी अपने बीच में लट्ठम-लट्ठा कर रहे हैं और प्रतिक्रियावादियों मे चूक कई विचारधाराए है इनलिए वहा तो परिवेश की उदासीनता की गुजाइश ही नहीं है।

एकाध बार आलोचना भले ही किसी की उदासीनता को सरोकार में बदल दे—उदासीन परिवेशों को कुतूहलमय समाज अथवा समाजों में बदलना एक ऐसा काम है जो आलोचना तथा साहित्य को सौंपना इन दोनों का अपमान, मसौदा तथा अन्याय है। यदि कलाए समाज के क्षीरसागर से निकला निकप है तो मामूली खारे जल से भरे समुद्र को दूध के समुद्र में बदलने वाली ताकतें उनकी नहीं हो सकती। मेरा अनुभव है कि आलोचना बहुत कम लोगों को बदल सकती है। जहा वह स्वीकृत होती है वहा उसकी जमीन अक्सर पहले से ही बनी होती है। मैंने अपने पिछले कुछ वर्ष अज्ञेय, सर्वेश्वर आदि खराब कवियों की सस्त आलोचना में बिताए हैं और जिस तरह से ये दोनों लिख रहे हैं उससे लगता है कि शेष वर्ष भी बिताने होंगे किंतु इन दोनों को कवि मानने वाले लोगों में से—जिनमें मेरे बहुत आदरणीय बुद्धिजीवी काव्यपारखी भी शामिल हैं—मैं किसी को भी बदल पाया हूँ यह कहना असंभव है। मेरे लिए

उनका परिवेश उदासीन परिवेश हुआ, किंतु क्या मैं जिसे सही समझता हूँ उसे सिर्फ इसी उदासीनता की वजह से कहना बंद कर दूँ ?

सृजनशील साहित्यकारों को सबसे ज्यादा हिदायतें आदर्शवादियों से मिलती हैं—मैं इसमें ऐसी सारी विचारधाराओं का समावेश करना चाहता हूँ जो साहित्यकारों के कर्तव्य निर्धारित करती हैं। वे यह भूल जाती हैं कि प्रत्येक सही साहित्यकार या तो अपने कर्तव्य जानता है या वे उसके लेखन से ही पैदा होते हैं और फिर भी उस पर लाजिमी नहीं होते। बहरहाल, हम देख चुके हैं कि साहित्यिक परिवेश स्वयं अपने आप में उदासीन नहीं है और भारत जैसे देश में यदि बृहत्तर परिवेश कलावा की लेकर उदासीन है तो उसमें आलोचना का कोई कुसूर नहीं है—बृहत्तर परिवेश समाज बदले बगैर नहीं बदल सकता और समाज बदलने के तरीकों का कोई सीधा और पौरी सबंध साहित्य या आलोचना से नहीं है—गहरी सामाजिक आलोचना से और मानवता के प्रति गहरे लगाव से है—और उसके लिए दूसरे ही काम करने पड़ते हैं—बल्कि वह काम एक तरह से पूरे समाज को ही करना पड़ता है। हा, आलोचना का कर्तव्य उदासीन जड़ता को तोड़ना अवश्य है। यह काम आलोचना अच्छी कला को समझकर समझाकर और उसकी तारीफ करके तथा खराब कला को उधाड़कर और उसकी भर्त्सना करके ही कर सकती है। कुछ ऐसे अनेकातवादी अन्त्योदयी आलोचक भी हैं जो सिर्फ अच्छी कला की तारीफ करने को ही आलोचना का अंत ममत्त लेते हैं—बल्कि वे अच्छी-चुरी किसी भी कृति के बारे में ऐसी तल्मती भाषा का इस्तेमाल करते हैं कि उससे आप किसी भी नतीजे पर नहीं पहुंच सकते—कृति के बहाने उन्हें सिर्फ अपने दिमाग की कलावाजिया दिखाकर आपको गद्गद् करना है। दूसरी ओर आधुनिकता विरोधी, प्रगति विरोधी, मूढ़ मानसवादियों, एकेडेमिकों, रंगीन पत्रिकाओं द्वारा पाले गए आदि नाना प्रकार के आलोचकों की भीड़ है जो मौकापरस्ती के सारे रंगों को बदल चुकी हैं। एक ओर दुखद दृश्य प्रतिभावान आलोचकों का है जो लगभग शताब्दी पुराने बनकर देदीप्यमान हुए थे किंतु अच्छी जिदगी, अच्छी नौकरी, अच्छी सोमायटी में फसकर नैतिक आलस्य को अकाल प्राप्त हुए और अब अपनी पिछली कृतियों के पुनर्मुद्रण से काम चला रहे हैं। समसामयिक प्रासंगिक-तम लेखन पर इनसे न मातूम क्यों लिखा नहीं गया और अब आचार्यत्व का बौद्धिक चौपायन आ पड़चा। यह नहीं है कि अभिव्यक्ति के सारे खतरे उठाने वाले आलोचक रहे नहीं, किंतु वे कनफटे और हेठे समझे जाते हैं, उनका स्वागत मुश्किल से ही कही होता है क्योंकि वे भरोंसे के काबिल और सभ्रत नहीं समझे जाते। ऐसे आलोचक जब सही जगह प्रहार करते हैं तो कायरो की एक टोली-बी-टोली खूब बाह-बाह तो करती है किंतु सुसंस्कृत ड्राइंग-रूमों में

उनकी चर्चा अभद्र मानी जाती है। आलोचना की समस्या परिवेशकी उदासीनता नहीं, उसकी अपनी निर्भीकता की है। यूरोप की शक्तियों के पीछे निर्भीक चिंतन की एक परंपरा थी। वह निर्भीकता उनके साहित्यिक चिंतन में भी थी। भारत की मुक्ति गांधी की निर्भीकता के बिना संभव नहीं थी। जहाँ टरते, लजाते सकुचाते, चरण छूते, भिनभिनाते, स्वीकृति को ललचते 'माहित्यकारों' और 'आलोचकों' की भीड़ नवधनाह्वयों अथवा फैशनेबल 'वामपंथी' या 'दक्षिणपंथी' बुद्धिजीवियों की ड्योडियों पर दस्तबस्ता खड़ी हो, वहाँ यह कौन सुने कि खुना, सजग दिमाग, भय से मुक्ति और सारे दिए गए सत्यों पर प्रदल-चिन्ह लगाने की ताकत ही तमाम तरह की उदासीनताओं को तोड़ने की दिशा में पहला मजबूत कदम है।

## रचना के साथ सहज संबंध

इस विषय के पीछे जो चिंता या हल्का-सा हिस्टीरिया है वह किसी भी सजग पाठक के सामने स्पष्ट होगा। इसके पीछे शुद्ध भारतीय हिंदू भावना काम कर रही है। ऋग्वेद और महाभारत को छोड़कर हमारे लगभग सारे महाग्रंथ एक ठंडे भय से ग्रस्त हैं—वह भय है मतभेद का, सधर्ष का, नकार का, विरोध का और विद्रोह का। भारतीय जन-मानस में जो भीह हिंदू बैठा हुआ है वह कभी राम के आगे शिव का आत्म-समर्पण करवा देता है, कभी वृष्ण को शिव से 'ओम्लाइज' करवा देता है, कभी बुद्ध को विष्णु का अवतार बना देता है, अटल-बिहारों को जवाहरप्रेमी कर देता है। कर्म, पुनर्जन्म और माया की अवधारणाएँ इसी महाभय से निजात पाने की तरकीबें हैं। जय जवान जय किसान, गरीबी हटाओ, हिंदू-मुस्लिम भाई-भाई आदि समस्याओं की भयावहता से न उसल्र पाने से पैदा टोटके हैं। वेद, पुराण और तंत्र में दानु को परास्त करने से लेकर सर्पदश दूर करने के मंत्र मिलते ही हैं।

विषय के शब्दों के पीछे एक इच्छा भी है। दरअसल 'सहज' शब्द की जगह 'मधुर' पड़ा जाना चाहिए क्योंकि इसी की खोज हो रही है। आम भारतीय 'खूजवां' और 'पेटी-खूजवां' अपनी पत्नी, अपनी समुदाय, अपने सहकर्मियों, अपने बाप आदि में 'सहज' या 'मधुर' सबंध रखना चाहता है। उसे मालूम है कि यदि वह सबंधों की असहजता की खोज करने लगा तो बुद्ध, दाकर, विवेकानंद, मार्क्स या मार्क्स का रास्ता लेना होगा। इसलिए वह मधुर, सहज सबंधों में ऊभचूभ करने लगता है।

सबंधों की सहजता की यह खोज हृदय-विदारक, 'नाईव' तथा 'पेस्टोरल' है, इसने पीछे 'अहा ग्राम्य जीवन भी क्या है, क्यों न इसे सबका मन चाहे' की गुहार है। एक नदी है जिसमें न कभी बाढ़ आती है और न कभी सूखती है।

उसके किनारे एक गाव है जहा हर बालक एक मोहन है और राधा हर इक वाला। वहा दूध-दही की नदिया बहती हैं और कभी वाढ, सूखा, दगे नही होते, वहा जमीदार और हरिजन एक-दूसरे को गले लगाकर अत में कैमरे की तरफ देखते मुस्कराते हुए फोटो खिचाते हैं। यह है सहज सबधों का स्वर्ग—समन्वयवादी सामासिक ससृति का स्वर्ग, सब कुछ ठीक होने का स्वर्ग।

विषय से लगता है जैसे आलोचना का रचना के साथ असहज, अप्राकृतिक या अमानुषिक सबध है। जब तक आलोचना रचना के 'विरुद्ध' न जाती हो तब तक तो वह सहज क्या सुखद, प्रीतिकर, समझदार, वयस्क, प्रौढ आदि हो जाती है। जैसे ही उसने रचना को जरा पँने ढग से देखना शुरू किया, अगक्त रचनाकार सहज सबधों से दूर जाने की दुहाई देने लगता है। यानी जो काम व्यापारी आपके साथ कर रहा है, यदि वह मिलावटी बेच रहा है और दाम भी ज्यादा लगा रहा है और आप उसे स्वीकार कर लेते हैं और चुपचाप लेकर चले आते हैं तो वह कहता है 'अहा हा ! कितना शरीफ ग्राहक है', और यदि आप उसे ठोकेते, बजाते, परखते हैं तो वह कहता है कि साहब आपको लेना हो तो लीजिये और फिर कहता है कि कहा के टुटपूजियो से पाला पडा है।

सवाल है कि क्या रचना जीवन से अलग है ? आप कहेंगे कि नही—तो फिर सवाल है कि क्या आज का जीवन सहज है ? एक तो भारत का जटिल जीवन, दूसरे विश्व का जटिलतर जीवन और फिर उसमें रचनाकार होने की वजह से जटिलतम बौद्धिक जीवन। मुझे पूरा विश्वास है कि आगामी कुछ दशाब्दियों में हमारा सम्पर्क ब्रह्मांड की एकाध अन्य सभ्यता से होगा—उसके अकल्पनीय तथा दूरगामी प्रभाव होंगे और हमारा समूचा अस्तित्व, जिसमें हमारा कृतित्व भी शामिल है, उससे बचा न रह पायेगा। वह कल्पना हम न भी करें तो क्या आज भारत के 'सहजनम' किसान का अपनी जमीन से सबध 'सहज' है ? क्या करोडों भूखे लोगों का उन्हें नसीब न होने वाली रोटी से 'सहज' सबध है ? मजदूरों, किसानों, गरीबों को तो खैर हम भले ही भूल जाए, क्या निम्न मध्यवर्ग और मध्यवर्ग का रिस्ता अपने ही वर्ग में और उससे बाहर सहज है ? इन सबसे उपजने वाला साहित्य कभी सहज नहीं हो सकता। कबीर, निराला, गालिव, शमशेर की 'सहज' रचनाएँ कितनी असहज हैं क्या यह बताना होगा ? मुक्तिबोध की कविता की 'दुःखता' की बात की जाती है। क्या वह किमी सहज प्रतिभा की उपज है ? घूमिल की कविता की शक्ति तमाम विरोधाभासों के बावजूद सहज तो नहीं।

संगीत, चित्रकला, नृत्य तथा स्थापत्य की तो बात ही करना बेकार है क्योंकि उनका माध्यम शब्द नहीं है। इसलिए सहजता की समस्या तो वहा

चहुत ही विकट है और इसीलिए हम पाते हैं कि इन कलाओं की आलोचना— वह नितांत प्रशंसा भी क्यों न हो—भयावह रूप से असहज सबध स्थापित करती है—स्त्राविस्की, शीएनबर्ग आदि के संगीत की समीक्षा कभी-कभी उनके संगीत से भी ज्यादा दुरूह होती है और यही हाल कादिस्की, मीरो, पाऊल चले आदि की कृतियों पर लिखी अच्छी आलोचना का है ।

यदि आज की रचना सहज नहीं है तो उसकी आलोचना भी सहज नहीं हो सकती क्योंकि उसे समझने के लिए आलोचना को जो समझ हासिल करनी पड़ती है, जितनी दूर तक उसमें जाना पड़ता है और उससे प्राप्त चीजों को अभिव्यक्त करने के लिए जो शब्द और अवधारणाएँ रचनी होती हैं वे बहुत ही जटिल होती हैं । यदि सहज सबध के माने केवल इतने हो कि आलोचना रचना के पास किन्हीं पूर्वग्रहों के साथ न जाये या सहानुभूति लेकर जाये तो इससे विवाद नहीं है । वह तो अनिवार्य है । किन्तु जब कोई आलोचक किसी भी कलाकृति को देखता है तो यदि शुरुआत में उसके पास सहानुभूति कूट-कूट कर भरी हुई हो तब भी यदि वह कृति उससे चल नहीं रही है तो सहानुभूति तिरोहित हो जायेगी और एक जटिल प्रक्रिया शुरू हो जायेगी । इसी तरह यदि कोई कृति आलोचक को पकड़ लेत ' तब भी सहानुभूति तिरोहित हो कर आनंद, आस्वाद आदि में बदल जाती है और पुन एक जटिल प्रक्रिया उसके मस्तिष्क में चलने लगती है । कोई भी आलोचक सिर्फ कृति से ही नहीं प्राप्त करता, उसे अपनी बुद्धि, चिंतन, अनुभव तथा पठन-पाठन से जो प्राप्त है उसे भी वह कृति को समझने के लिए इस्तेमाल करता है और स्पष्ट है कि सहज सबध तो वहाँ रहते ही नहीं । सबध और जटिल तब हो जाते हैं जब किसी कृति में आपको कुछ ऐसा मिलता है जो आपको एक साथ आवृष्ट करता तथा छिटकाना हो, आप उससे 'लव-हेट' सबध रखते हैं । ऐसे में भी क्या हम फिर सहज सबधों की माग करेंगे ?

भारतीय सस्कृति गायद सबसे पहली सस्कृति है जिसमें विश्व की जटिलता को पूरी तरह पहचाना गया था—बाद में इस जटिलता का सामना कैसे नहीं किया गया यह एक अलग दुःखद इतिहास है जिसका फल हम सब अब तक भुगत रहे हैं । विश्व की जटिलता को पहचानने की एक कोशिश हेगेल ने की, मार्क्स ने उसे एक पूरी प्रणाली में बदला, मार्क्स के कट्टरतम विरोधी यह स्वीकार करते हैं कि उसकी अतर्दृष्टियों ने ससार को देखने के तरीके को एकदम बदल डाला है और इसका असर बीसवीं सदी के मानव कार्य-कलाप पर सर्वव्यापी तथा गहरा पड़ा है । यदि मैं 'मार्क्सवादी' नहीं हूँ तो मेरा 'मार्क्सवादी' न होना मार्क्सवाद के मेरे सही या गलत पठन से ही संभव हुआ होगा । विश्व को दो विराट् उप-विचारधाराओं, अस्तित्ववाद तथा सरचनावाद,

पर मार्क्स की अमिट छाप है। कहा जा सकता है कि आज का समूचा मूजन और उस पर समूचा चिंतन—जिसे आलोचना कह लें—बेहद जटिल है। सहजता की खोज या तो परीलोक में ले जाएगी या परलोक में।

सहज का एक अर्थ 'सिपल' भी होता है और इस विशेषण से एक भयावह भाववाचक सजा भी बनती है—'सिप्लिफिकेशन'। जो भी आलोचना बिना जटिल हुए, बिना विद्वत्तनीय हुए रचना के साथ सहानुभूति रखती है या उसे खारिज करती है वह सहज नहीं है, सिप्लिफिकेशन है। बात यह है कि बगैर कुछ स्थापित किए आलोचना रचना के पक्ष या विपक्ष में कुछ भी नहीं कर सकती—वह उसे पाठको के लिए आमान भी नहीं कर सकती, उसके पाठको को पैदा नहीं कर सकती—और वे स्थापनाएँ जो उस कृति से निकली हों, अन्य कृतियों से निकली हों विद्वत् साहित्य से निकली हों, किसी विचारधारा से निकली हों या आलोचक की अपनी सनक, समझ, पूर्वग्रह, बेईमानी आदि से निकली हों, सहज सबध स्थापित नहीं करती।

शिल्प, शब्दचयन, शैली आदि को छोड़ भी दें तो आलोचना मूलतः इसी की खोज है कि कोई भी कृति मानव होने की जटिल दुविधा से पैदा हुए बहु-आयामी सघर्ष को किस तरह अभिव्यक्ति देती है। सही आलोचना के बँदों में मानव-मूल्य ही हैं और वे मानव जीवन से पैदा हुए हैं। मार्क्सवाद और अन्य सारे वाद, जो मार्क्सवाद की प्रतियोगिता में जटिलतर होते गये हैं, या वाद-हीनता भी, जब भी आलोचना बनकर कृति के पास जायेंगे तो भरपूर सहानुभूति ले जायें यह लाजिमी है किंतु वे चरितार्थ तभी होंगे जब वे कृति से रुधिर-मज्जा-बुद्धियुक्त सबध बना लें। सहजता आलोचना की भाषा में तो ही, कृति के साथ 'सहज' सबध में होगी, तो दोनों के लिए घातक होगा।

सहज आलोचना किसी भी कृति की सिर्फ इसी रूप में की जा सकती है—'कुल मिलाकर पुस्तक उपादेय है, इसे निस्सकोच मा बहिनो के हाथों में दिया जा सकता है, लेखक से बड़ी आशाएँ हैं, छपाई-सफाई सुंदर है। केवल तीस रुपया दाम कुछ अक्षरता है।' यदि हिंदी में लोग ऐसी ही 'सहज' आलोचना चाहते हों तो वह उन्हें मुबारक—आज विद्वत् साहित्य और विद्वत् आलोचना के मुकाबले में हमारी जो दुर्गति है उसके पीछे ठीक यही 'सहजता' की सालसा है।

## संभावना

अशोक वाजपेयी के कविता-संग्रह 'शहर अब भी संभावना है' की रचनाओं को तीन बड़े शीर्षकों के अन्तर्गत रखा जा सकता है—प्रेम, लोग तथा प्रकृति, किंतु इनमें वस्तुपरकता को देखना व्यर्थ होगा। इन कविताओं में लोग और दृश्य कवि से अविभाज्य रूप से जुड़े हुए हैं और कवि दृष्टि से हटकर इनकी कोई वास्तविकता नहीं है। अशोक की रागात्मक कविताओं में मातृ-करुणा की तीव्र नयी कविता की शायद ऐतिहासिक वस्तु है। 'एक आसन्न प्रसवा मा के लिए तीन गीत' अपने अछूते विषय के लिये ही पढ़े जाएंगे। 'मा' की सीमित पंक्तियों में एक संपूर्ण वास्तव्य है जिसमें अशोक ने वगैरे 'माडलिन' हुए मध्य-वर्गीय भारतीय नारी की हाहाकारमय मूक श्रावदी का चित्रण एक मास्टर की कलम से किया है। मातृ-सदर्भ की तीव्र कविता 'लौटकर जब आऊंगा' में भावना की यह तीव्रता स्टाइल के प्रति आग्रह की वजह से प्रभाव खोती सी प्रतीत होती है—बुद्ध पंक्तियों में एलियट की अनुगूज भी है। स्त्री और पुरुष के प्रेम की कविताओं में अशोक कहीं-कहीं अत्यधिक विह्वल हैं और भावना के संप्रेषण के लिये 'सूर्यास्त', 'शुभा जंगल', 'प्यार करते सूर्य स्मरण', 'जब हम प्यार करते हैं', 'मुचह' आदि रचनाओं में रुमान से बियों में पलायन करते हैं। प्रेम की ऐसी कविताओं के अलावा वे रचनाएँ भी हैं जिनमें प्रेम के तृतीय आयाम—शारीरिकता तथा मासलता—की भोगी अनुभूतियाँ हैं जो राफाएल के चित्रों का स्मरण दिलाती हैं। 'अवधि' में यह मासल सामोप्य अपने सारे 'बटर्स' तथा स्पर्शों में उभरा है।

कहीं भी वह आत्रोदा, समाजद्रोह अथवा मूल्यद्रोह नहीं मिलता जिसे आज के अधिकांश कविताकार 'स्टीरियोटाइप' और 'क्लिशे' बनाते जा रहे हैं। कविता के लिये 'समाज' एक दुधारी तलवार है—उमका 'सामाजिक' होना एक मुविधा



भी है और असुविधा भी । लगता है अशोक ने समाज में होते हुए भी समाज में न होने के तनाव को खूब महसूस किया है किंतु उसे वही भी अपनी कविता को तोड़ने की अनुमति नहीं दी—‘अधरे के लोग और उजाले के लोग / और लोगों का त्यौहार/और उनकी भीड़ें/और उनके तमाशे/उनकी चिल्लाहटें और उनके कीर्तन/और उनके देवता और उनकी झड्डिया/मुझसे से सब गुजर जाएंगे/ और थिर रहूंगा/एक धमनी की तरह ।’

बीमवी सदी के पयरीले स्वार्थ, विरोधाभास एवं अपराध बोध का ‘एक कविता क्रम’ की पाचवी कविता ‘निश्शब्द’ में तीव्र सयमित आकलन है । यही तनाव ‘एक छोटा शहर’ तथा ‘लोगों के बीच एक यात्रा’ में भी उभरता है । कवि है और ‘लोग हैं और उन्हें रोज देखना हू/पर मेरे और उनके बीच एक मौन है, जिसमें मैं बोलता हू और चिल्लाता हू/कविताएँ’ । कहीं-कहीं एक लिरिक पलायनवाद भी है ‘हम सब सगीत की लय में/उसके सुरों में लिपटकर दुबके हुए चुप है/और लोग हमें एक आकाश के नीचे/सूने पेड़ों/और सूखे टीलों के दृश्यों में/खोज रहे हैं—’ यद्यपि यह पलायनवाद ‘लौटेंगे हम’ की आस्था में समाप्त होता है किंतु यह ‘विश-फुल्फिलमेंट’ अधिक लगता है और आशावाद कम । ‘एक आदिम कवि का प्रत्यावर्तन’ में भी एक ‘फिजिकल’ सामाजिकता और रूमानी विश्वासवाद का शायरीनुमा समन्वय है ।

‘एक कविता क्रम’ में स्वतंत्र रूप से लिखी गई सात सबद्ध कविताएँ हैं । इन कविताओं में एक भावना-सीक्वेंस की जगह कथा-सीक्वेंस अधिक है और यही इन कविताओं की कमजोरी भी है । कविता की रुचि इसमें होनी चाहिये कि वह कविता के रूप में क्या कहती है । यदि कविता का पठना इसलिये अच्छा लगे कि उसमें कवि के जीवन की कोई कहानी छिपी हुई है तो हम उसे कविता के रूप में नहीं भोगते बल्कि (चूँकि आज की कविता सीधासादा किस्सा नहीं सुना मक्ती) सकते और बिबो से एक ‘जिग-सा पज़ल’ को संपूर्ण करना चाहते हैं । कवि के परिचितों के लिये शायद यह आसान हो और आनंददायक भी, एक निर्लिप्त पाठक के लिए, जो कविता पठना चाहता है, यह एक खीझ का विषय है । एलियट के उद्धरण से प्रारंभ होने वाले इस सग्रह के कवि को एलियट की ‘इम्पर्सनल थ्योरी ऑफ़ पोएट्री’ का कदाचित् स्मरण नहीं आया । अशोक का ‘टैम्परामेंट’ मूल रूप से रूमानी है और इसीलिए उनका ‘मैं’ शुद्ध ‘मैं’ होता है प्रूफ़ाक वाला ‘तुम’ और ‘हम’ का समावेश करने वाला ‘मैं’ नहीं । इसलिये उनके ‘मैं’ को ‘इम्पर्सनलाइज’ कर कहानी के सतही सकते में उतरने का कोई अवकाश नहीं है । सग्रह की सर्वाधिक अशक्त रचनाओं में से एक इस ‘क्रम’ में ही है और विचित्र बात है कि वह इस सग्रह को शीर्षक देती है । ‘शहर अब भी सभायना है’ इस पंक्ति में स्वतंत्र रूप से बड़ी अर्थवत्ता

है किंतु अत्यंत 'पेडेस्ट्रियन' प्रेम-सदर्भ में फसकर वह उसे खी बँठी है। अशोक जब विधों, चित्रों तथा संकेतों में कुछ कहना चाहते हैं तो उनके हाथ सघे हुए हैं किंतु जब प्रभावांतर के लिए वे एक 'पलँट' भाषा का इस्तेमाल करते हैं तो स्थिति भेद और बर्लैस्क की सीमा छूने लगती है, जैसे 'शहर के पार—मौत' का पाचवा चरण या 'उमके वाद' का दूसरा चरण। 'उसके वाद' का दूसरा चरण केवल कथा मोह की वजह से वहा है, उसे निकाल दिया जाए तो कविता एवं अकथ्य, उदास सगीतात्मकता प्राप्त कर लेती है। 'सुनो', 'ये महज', 'हरियाली देखकर', 'अत', 'ठंड की शाम', 'एक पागल औरत' इस सग्रह की अशक्त कविताएँ इसीलिए हैं कि उनमें कसावट का अभाव है। 'अत' पर मुझे 'नेराशन' का प्रभाव लगा।

अपनी कुछ कमजोरियों के बावजूद, कमजोरियाँ जिन्हें अशोक सरीखा जागरूक रचनाकार सहज ही दूर कर सकता है, इस सग्रह की कविताओं में शब्दों के चयन, नम तथा 'एक्सप्लाइटेड' के प्रति एक सुखद आग्रह है जो एक आशामय भविष्य की ओर संकेत करता है। अपेक्षाकृत प्रौढ़ कविताओं में जब अशोक 'शब्द', 'शब्दों में अवमाद', 'कविता', 'भाषा', 'शब्दों का भय', 'उछलते हुए शब्द', 'चमक-भर दे सकने वाला शब्द', 'दैनंदिन भाषा', 'मिले हुए शब्द', 'किसी पवित्र का भूला शब्द' का जिक्र करते हैं तो यह कोई 'मैनरिज्म' नहीं, बल्कि अनुभूति के प्रखर दबाव में भाषा के गूँगेपन की लाचारी के प्रतीक हैं। एलियट ने कही कहा है कि अभिव्यक्ति के लिए कवि के समीप केवल एक माध्यम है और उन्होंने 'द पेंस ऑव टॉनिंग ब्लड इटु डक' का भी जिक्र किया है। कवि के लिए शब्दों का महत्व एलियट जितना समझते थे, शायद विरले ही जान पाते हैं। उन्होंने कहा है, "To pass on to posterity one's own language more highly developed, more refined and more precise than it was before one wrote it, that is the highest possible achievement of the poet as poet." अशोक और उनकी पीढ़ी के कवियों को अभी एक ऐसी भाषा प्राप्त है जिसकी ऊर्जाएँ पूरी तरह से अन्वेषित नहीं की गई हैं। 'सक्षिप्त अनंत', 'अप्रासंगिक हवा', 'उजले बपड़े में मड़े हुए लोग', 'निष्कप श्चतुर्दिशा', 'फूलों के अग्निवन', 'वसंतगीत' (पूरी कविता), 'उगलियों में फूट-फूटकर बहता रहा उजाले का एक नरम बहाव', 'भूरी हसी', 'आकाश-आर्षे', 'लौह करुणा', 'निबिड प्यार', 'खुल गया है द्वार एक' (पूरी कविता) के कवि की सभावनाएँ रोमांचकारी हैं, यदि वह रूमान से किंचित् मुक्ति पा सके और अपनी भाषा को एक सामर्थ्यवान अलंकारहीनता तक प्राकृतिक रूप से पहुँचने दे।

कह सकें यह साहस ही नहीं है, क्योंकि हम आज की कविता को 'समझने' की चूहा-दौड़ में पीछे नहीं रहना चाहते। प्रत्येक रचना का विश्लेषण मैं न देना चाहता हूँ, न इतना अवकाश ही है किंतु 'गिलहरी' भी इसी तरह की रचनाओं में से है जिममें स्टाइल का, कुछ गभीर बहने का तथा प्रतीक का मोह उसे एकदम 'डिम्डूटीग्रेट' करने में सफल हो गया है और एव चरमराती हुई प्रभाव-हीनता बच रही है। ऋतुराज का एक और मैनरिज्म है अपनी दो पवित्यो को टेक की तरह कविता के प्रारंभ तथा अंत में रख देना, जो एकाध रचना को प्रभविष्णु बना सकता था और यूँ अपनी उपयोगिता सिद्ध कर सकता था, किंतु चौदह कविनाओं में सायास प्रयोग ने इन्ने ऊँच का कारण बना दिया है।

'मैं आगिरस' की रचनाओं को पढ़ते समय बार-बार ऐमा महसूस होता है कि गलती से किसी नौसिलिए और एक अत्यंत प्रतिभावान कवि की पाडु-लिपिया गड्ढमड्ढ हो गईं और एव ही जिल्द में प्रकाशित हो गईं। जहाँ 'बूंदी में परोक्षाए' पढ़कर पुस्तक रख देने का मन होता है वही पर 'स्वस्थ पीठी', 'सबसे अच्छी कविता' 'कविता', 'असबद्धताए', 'प्रतिश्रुत पीठी', 'युद्ध' आदि घुघचियों के बीच पड़े हुए मोतियों की तरह आकृष्ट करती हैं। दूसरा चरण असबद्ध होते हुए भी 'स्वस्थ पीठी' में बात पैम्फ्लैटी न होकर स्पष्ट उभरी है। 'सबसे अच्छी कविता' को मैंने बार-बार पढ़ा है और यह कहना अतिशयोक्ति न होगा कि ऐसी सुखरी कविताएँ, जो शब्दसारल्य और संप्रेषणीयता में भाषा की नई सभावना की ओर सञ्चल करती हैं, हिंदी में कम देख पड़ती हैं। कवि ने परिचित शब्दों का उपयोग परिचित तरीके से किया है फिर भी वह अपनी बात एक निश्चल प्रभावोत्पादकता से कह सका है। इसमें कहीं भी कोई 'चित्र' या 'विव' नहीं है जो आज की कविता में अपरिहार्य-से हो गए हैं, किंतु एक सहज प्रवाह है और हिंदी में ऐसी कविताएँ कम हैं जिनमें पवित्या इस तरह एक-दूसरी में धुलती हुई चली जाती है। पूर्णविराम (या कोई भी विराम) न लगाना भी आधुनिकता की नई रुढ़ि बनता जा रहा है किंतु सगना है ऐसी कविताएँ थोड़ी किमी विराम की मुहताज नहीं हैं। 'कविता' मूलतः एक हमानी रचना है किंतु इसमें निर्व्यक्तिता की तटस्थता तथा किसी 'अन्य' की उपस्थिति से निर्मित डायलॉग का निर्वाह बड़ी सहजता से हुआ है और कहीं भी 'मूड' पर व्यक्ति हावी नहीं हुआ है। साड' ऐसे ही विषयों पर लिली गई विदेशी कविताओं का स्मरण दिलाती है किंतु भारतीय सदमों ने इसकी व्यग्र दृष्टि को नवीनता तथा वैशिष्ट्य दिया है और कवि के एक पृथक् पहलू को उजागर किया है। 'वसंत' में इकॉनमी है किंतु यदि बात कुछ और फैलाकर कही जाती तो शायद कविता लाभान्वित ही होती। 'मैं आगिरस' में 'कॉन्सिक् इमेजरी' केवल एकत्रित की गई है, उसका सक्षम निर्वाह नहीं हो सका

‘मैनाल के मंदिर’ के प्रथम चरण की तीसरी पक्ति कविता के स्थापत्य में नितांत बेमेल है किंतु रचना में दृश्य तथा उससे प्रेरित विचारों की प्रस्तुति तथा एकीकरण की क्षमता है। अंतिम दो पक्तियाँ कविता को एक अप्रत्याशित मोड़ देती हैं जिसका पूर्वाभास दूसरे चरण की “जहाँ स्त्री-पुरुष का अति साधारण सङ्घ महत् कलात्मक ढंग से अभिव्यक्त होता है” पक्तियाँ में प्राप्त है और यह बोध कविता के आनंद को कई आयाम देता है। ‘सदर्भ’ में पुनः ‘सबसे अच्छी कविता’ के गुण विद्यमान हैं। “मेरे मित्र/मैं मानता हूँ/हम बहुत भव्यता और पवित्रता के माय/जीवित रहे हैं और/गिरे भी हैं तो/भ्रान्तिरहित होकर गिरे हैं/किंतु हमसे हमारे लक्ष्य पूछते हैं क्या जीवन का यही प्रयोजन होता है? क्या हम इस एक जीवन को/इस केवल एक जीवन को/एक ही तरह से जी सकते थे?”—इन पक्तियों पर एलियट की शैली का प्रभाव स्पष्ट है किंतु ‘विचार’, ‘रेट्रिक’ तथा ‘कविता’, तीनों का सतुलित निर्वाह इनमें हो सका है और यह कवि की अपनी उपलब्धि है।

सग्रह के प्रत्येक पृष्ठ पर एकाग्र पक्ति ऐसी दीख ही जाती है कि पूरी कविता में दिलचस्पी जाग उठती है, यह बान अलग है कि एक पक्ति से कविता नहीं बनती। इस सग्रह के बाद ऋतुराज की कविताओं को, जो यहाँ-वहाँ प्रकाशित होती रही हैं, मैं देखता रहा हूँ और मुझे लगा है कि वे अपनी अच-कचाहट पर तेजी से विजय प्राप्त करने में सफल होते जा रहे हैं। ‘मैं आगिरस’ की कविताएँ इसीलिए महत्त्वपूर्ण नहीं हैं कि वे ऐसे कवि की रचनाएँ हैं जिससे सुखद आशाएँ करना कोई जोखिम नहीं, बल्कि इसलिए भी कि वे वय सधि के सङ्गम में अपनी अभिव्यक्ति से जूझते हुए किसी भी रचनाकार तथा उभरते कवि की विकास प्रक्रिया में दिलचस्पी रखने वाले किसी भी आलोचक के लिए आदर्श प्रयोगशाला हो सकती है।

## विकास

राजीव मक्सेना के काव्य-संग्रह 'आत्म-निर्वासन और अन्य कविताएँ' में एक परिशिष्ट भी है जिसमें एक वक्त्रव्य तथा एक लेख है। इस परिशिष्ट को बिना किसी हानि-भय के उपेक्षित किया जा सकता है क्योंकि इस तरह की चीजें कविता को गौण बनाती हैं और प्रायः हमेशा नार्मिसिज्म से उपजती हैं। यदि कवि अपनी कविता की व्याख्या करने के लिए इस तरह व्याकुल होता है तो इसका यही अर्थ ही मकता है कि या तो उसे पाठक के विवेक पर भरोसा नहीं है अथवा अपनी कृति के सामर्थ्य पर। संग्रह में १९४७ से १९६५ तक लिखी गई बारह लंबी कविताएँ हैं जिन पर गीता से लेकर श्रेष्ठ तक के उद्धरण हैं और विचित्रतर बात यह है कि अंतिम कविता के आगे तो उसी का एक अक्षर उद्धृत है।

१९४७ में लिखी गई कविता 'मुक्तिगीत' आदमी के सामाजिक-आर्थिक-राजनीतिक इतिहास को काव्य में बाधने की चेष्टा है और मार्क्सवाद का प्रभाव उस पर स्पष्ट है। इसका तीसरा चरण यदि गद्य में भी होता तो कोई फर्क नहीं पड़ता। अंतिम चरण में कवि इतिहास के अनुभव से गुजरकर देखता है 'कि आगे समता के उपवन हैं' और इसीलिए वह आर्लिगन-आतुर बाहे' फैलाए मुक्ति की तलाश में 'बावले वंशाख समीरण-सा' घूमता है। १९६५ की कविता 'एक पुराने महल में' में भी इतिहास-बोध है किंतु १९४७ की रुमानी प्रगति-शीलता अनुपस्थित है। आज के नैराश्य और 'डाइलेमा' का डमम आभास है और स्थितियों में कोई मूलभूत अंतर नहीं है किंतु १९४७ का 'बावला वंशाख-समीरण-सा' कवि १९६५ में लिखता है—'मुझे लगता है जैसे मैं/क्षुद्र तिलचिट्टे-सा रेंग गया हूँ/दुबककर।' हिंदी कविता के पिछले बीस वर्षों में जो परिवर्तन या विकास हुआ है, शायद ये दो कविताएँ छोटे पैमाने में उसकी परिचायक

हैं। अब कवि विश्वस्त नहीं है, उसके पास कोई नारा या आस्था नहीं बची है और वह दो भयावह विकल्पों के बीच पिसा जा रहा है। "क्या मैं दह जाने दू इस महल को/अपने आप/क्या मैं दफना दू जीविन अपने ही ताप/या उठ बैठू/और बाहर निकल पडू/चीखू और चिल्लाऊ/बारूदी सुरगें बिछाकर लगा दू"। सामाजिक विडम्बनाएँ इस रचना में भी कवि का सर्वोपरि 'वर्मन' हैं और फेलो-ट्रैवलिंग के कुछ अवशेष अभी भी हैं किंतु राजनीतिक आक्रामकता इतनी क्षीण हो गई है कि उसे कविता माना जा सकता है। लजारस बाइबिल से उठाए गए एक प्रतीक पर आधारित है और प्रतीक 'समझने' में कोई कठिनाई नहीं होती क्योंकि 'चिमनिया', 'करेंट अकाउंट', 'स्याह कार' आदि शब्दों का भी खुलकर इस्तेमाल हुआ है। शायद इसीलिए इस कविता के 'सदम' के अंतर्गत अंतिम वाक्य "शिल्प विव-प्रधान है, अतः चिन्तों का अर्थ समझने के लिए थोड़ी-सी कल्पनाशीलता अपेक्षित है" ने मुझे उस उस चुटकुले का स्मरण दिलाया जिसमें 'अ', 'व' से कहता है कि तुमने यदि यह बतला दिया कि मेरी थैली में बंगन हैं तो तुम्हें एक इनाम दूंगा और यह भी बतला दिया कि वे कुल दो किलो हैं तो आधे तुम्हारे !

'विलुप्त पीढी का गीत' तथा 'एक और दिन का गीत' में पक्तियों को एक विशेष ढंग से वपोज करवाया गया है। पहली कविता के अधिकांश पदों में पक्तियों की स्कीम कुछ इस तरह है—पहली पंक्ति लंबी, अगली दो पंक्तियाँ छोटी और बराबर, तथा अंतिम पंक्ति पहली पंक्ति के बराबर लंबी। दूसरी कविता में सीढीनुमा तीन-तीन पंक्तियों के चरण हैं। यह जानने की कोशिश की जानी चाहिए कि लिखने अथवा छपने के इन विशेष तरीकों से कविता कितना खोती है या कितना पाती है। यह तो सभी जानते हैं कि पंक्तियों के इस संयोजन के पीछे कुछ काव्यगत आवश्यकताएँ होती होंगी किंतु इन दो कविताओं में ऐसे शिल्प-बौद्धिक की अपरिहार्यता थी या नहीं, यह एक खुला प्रश्न है।

'आत्म निर्वासन', 'अस्तित्व का गीत', 'रात पिछले पहर में', 'राहे चलती रही' आदि कविताएँ पाठक को सतुष्ट करती हैं और आश्चर्य भी। कवि ने पिछले वर्षों में अपनी अभिव्यक्ति को बदला है और ये रचनाएँ उसे औचित्य देती हैं। 'अस्तित्व का गीत' पिछले कुछ वर्षों की महत्वपूर्ण कविताओं में रखी जा सकती है। इसमें चमत्कार अथवा 'बलैप-ट्रैप' की कसरतें नहीं हैं और देखकर हर्ष होता है कि अठारह वर्षों में, जबकि कई 'प्रगतिशील' कवि फॉसिल बन गए, राजीव सक्सेना ने अपनी ऊर्जा को न केवल जीवित रखा बल्कि अपने शब्दों तथा तरीके को इतना तरल बताया। कविता में सामाजिक आक्रोश को व्यक्त करते हुए कवितापन बचाए रखना कठिन है किंतु राजीव सक्सेना की इन

कविताओं में ऐसे कई स्थल हैं जहाँ यह दुहरी जिम्मेदारी सफलतापूर्वक नि-  
सकी है। यह सप्रह अपनी ईमानदारी तथा स्वस्थता से प्रभावित करता  
और मुक्तिबोध के बाद हिंदी कविता क्या हो सकती है इसकी ओर इंगि  
करता है।

## ‘अंधेरे में’ तथा मुक्तिबोध की अन्य कविताएं—एक अंतर्सूत्र

चूँकि आलोचक चीजों को समझना चाहता है और उन्हें समझाने में सहायक होना चाहता है अतः वह एक व्यवस्था-प्रिय व्यक्ति होता है, या कह लें कि एक गणितज्ञ होता है जो परिणामों से कारणों की उल्टी खाना करता है। अन्य बातों के अलावा वह रचनाकार की कृतियों में एक सर्वनिष्ठ थीम, मोटिफ या मोटे तौर पर कोई बुनियादी ममानता (या उनका अभाव) खोजता है जो न केवल उन कृतियों को समझने में मदद करे बल्कि रचनाकार के भीतरी विश्व की व्यवस्था (या अव्यवस्था) को भी उजागर कर सके। यह आवश्यक नहीं कि किसी रचनाकार की समस्त रचनाएँ एक-दूसरे से जुड़ी हुई हों और उनमें सुवर्द्ध विकास-सरीखी कोई चीज देखी जा सके—युवा येट्स तथा बूढे येट्स की रचनाओं में कितना फर्क है—किंतु इस तथ्य से भी छुटकारा नहीं है कि एक ही रचनाकार की कृतियाँ एक ही व्यक्ति की होती हैं और बहुत-कुछ बदलने के बाद भी हम सबसे कुछ ऐसा होता है जो कभी नहीं बदलता, बल्कि समय के साथ-साथ और गहरा पैठता जाता है। कविता में तथा कवि में जब भी बदलाव आता है तब वह न तो अनायाम होता है और न पिछले सप्ताह से असंबद्ध। कविता के जितने दौर आए हैं उनमें जाहिर है कि उन दौरों में लिख रहे कवि बदलते हुए समय में बदले हुए स्वयं के प्रति सर्वथा जागरूक थे। ‘पल-पल परिवर्तित’ वेश अच्छी कविता का मानदंड नहीं माना जा सकता किंतु यह भी मत्त है कि ऐसे कवियों में, जो स्वयं को नहीं बदलते, अधिकारा घटिया हैं। ईमानदार कवि के लिए बदलाव ‘मुकरना’ नहीं, जागरूक उत्तरदायित्व भाव है।

हिंदी की नई कविता में अपने कृतित्व के प्रति सर्वाधिक जागरूक (मुग्ध नहीं) कवि मुक्तिबोध थे। ‘चाद का मुहूँ टेढा है’ की कविताओं को जिन्होंने



सरसरी दृष्टि भी दी है वे इससे परिचित होंगे कि वे एक गहरे जिम्मेदार, प्रतिबद्ध तथा 'एनेज्ड' कवि की रचनाएँ हैं। यदि मुक्तिबोध में यह नहीं होना और सिर्फ एक शब्दाडंबर होता तो वे हमारे युग के सर्वाधिक बड़बोले कवि होते किंतु उनमें वह प्रखरता तथा भयावह करणता है जो उनके भावुक्तम क्षणों, कल्पना की अमभवतम उड़ानों पर भी प्रदर्शित नहीं लगाने देती। उनके समक्ष कविता में उनके उद्देश्य इतने स्पष्ट हैं कि उनकी समस्त कविताएँ एक बड़ी कविता लगती हैं। मुक्तिबोध आज के महाभारत के सात्यकि तथा सजय दोनों हैं और उनकी कविताएँ इस युद्ध को विभिन्न कोणों तथा स्थितियों से दिखाने वाले प्रत्यक्षदर्शी व्योरे हैं। मुक्तिबोध की कविताओं की थीम एक ही है—सघर्ष—व्यक्तिगत तथा विराट् स्तर पर। 'चाद का मुह टेढ़ा है' की अट्ठाईस कविताओं में चौदह स्पष्टतः उनके बाह्य सघर्ष की कविताएँ हैं, यद्यपि यह सीमाकन अन्यायपूर्ण भी हो सकता है क्योंकि मुक्तिबोध में व्यक्ति कब विराट् स्वरूप धारण कर लेगा (इन कविताओं में 'अचानक' महसा', 'इतने में ही', 'यकायक' आदि शब्द व्यर्थ नहीं हैं) यह न पाठक जानता है और न स्वयं कवि।

ऊपर जिन कविताओं को मुक्तिबोध की बाह्य सघर्ष की कविताएँ कहा गया है, उन्हें इस तरह के विभाजन में रखना सुविधाजनक नहीं है, तर्कसंगत आवश्यकता है क्योंकि इनके एक साथ अध्ययन से मुक्तिबोध की कविता की मौलिक 'यूनिटी' साफ दीख पड़ती है। कविता में यूनिटी शिल्प की भी हो सकती है और अभिव्यक्ति की भी—यानी हो सकता है कि विभिन्न विषयों पर लिखी गई कविताओं का शिल्प एक-सा ही हो अथवा शिल्प के साथ 'प्रयोग' किये गये हो किंतु 'विषय' एक ही रहे। मुक्तिबोध की सारी कविताओं में भाषा एक-सी ही है, इसमें शायद असहमति नहीं होगी। वे भाषा को एक 'इटेम' तथा परिष्कृत स्तर पर इस्तेमाल करते हैं और उनकी कविता के प्रभाव में भाषा का योगदान नजरअदाज नहीं किया जा सकता। शमशेर तथा माचवे का शिल्पबाहुल्य भी उनकी कविताओं में नहीं है, किंतु इससे 'अनगढ़ शिल्प' का दयनीय मूढ़ आरोप उन पर नहीं लगाया जा सकता क्योंकि यह सब जानते हैं कि अपनी कविताओं को उन्होंने कितनी बार सवारा है सुधारा है। दरअसल मुक्तिबोध अपनी अभिव्यक्ति के लिए उपयुक्त एक शिल्प पर पहुँच चुके थे और उनकी कविता के लिए शिल्पाकृत लटकों की आवश्यकता नहीं रह गई थी। किंतु भाषा अथवा शिल्प की यथावत्ता ही उनकी कविताओं को यूनिटी नहीं देती। मुक्तिबोध का काव्य एक बड़ा कैनवस है जो विविध आकारों तथा रंगों से भरा हुआ है। उन्होंने कलात्मक सुविधा को खयाल में रखते हुए उस कई जीवत टुकड़ों में बाँट दिया, किंतु हर खंड में मूल वृहत्तर कैनवस के कुछ अंश रह ही गए।

इन खंडों को पहचानना होता है, आपस में इन्हें जोड़ना होता है और तब शायद उस बृहत्तर कैनवस का एक भव्य आभास होने लगता है।

मुक्तिबोध की कविताओं में एक विराटकाय रहस्यपुरुष अनेक बार प्रकट हुआ है। 'अधरे में' का प्रारंभ इसी 'कोई एक' के कमरे में चक्कर लगाने से होता है। इस अज्ञात के विषय में कुछ सबेते प्राप्त होते हैं, कमरे के पलस्तर की पपड़ियां गिरती हैं और वहां एक बड़ा चेहरा बन जाता है जिसकी नासिका नुकीली, हनु दृढ़ तथा लताट भव्य है—फिर यही चेहरा जल में भी दीख पड़ता है ('चबल की घाटी में' आदि रचनाओं में भी चीजों के अचानक चेहरों में परिवर्तित हो जाने के उदाहरण हैं) और आखिरकार सशरीर समक्ष आ जाता है। किंतु इस साक्षात्कार के पहले वन-वृक्षों की शाखाएँ, डालियाँ झूम-झपटकर एक-दूसरे पर पटकती हैं सिर, और ऐसा ही विप्लवी दृश्य 'चकमक की चिनगारिया' में भी है जबकि 'बाहर के पहाड़ी पेड़' जड़ में जम भयानक नाच नाचने लग जाते हैं। पेड़ों के इस प्रलयवत् नर्तन के पश्चात् 'छिपी हुई एक तिलस्भी खोह का शिला द्वार खुलता है घड़ में', 'मेरे सहचर मित्र' में भी 'अकस्मात्, जवरन' धक्के से शिला-द्वार वह गुहा-द्वार आत्मा का घड़ से खुलता है।

इस विराट् स्वरूप में मुकाबला गहरे लाल रंग में डूबे हुए वातावरण में होता है 'धूमती है लाल-लाल मशाल अजीब सी/अतराल विवर तम में/लाल-लाल कुहरा/कुहरे में, सामने, रक्तालोक-स्नात पुरुष एक/रहस्य साक्षात्।' 'मुझे याद आते हैं' की 'निहाई से उठती हुई लाल-लाल/अगारी तारिकाएँ धरसती हैं जिसके उजाले में कि/एक अति भव्य देह/प्रचंड पुरुष श्याम/मुझे दीख पड़ता है'। 'पता नहीं' में 'होता है प्रकट एक/वह शक्ति पुरुष/जो दोनों हाथों आसमान धामता हुआ/आना समीप/अत्यंत निकट। यही शक्ति पुरुष 'एक स्वप्न क्या' में 'सागर की धाहों में पैर ठिका देता है/...सागर का पानी सिर्फ उसके घुटने तक है/पर्वत-सा मुख-भङ्गल आसमान छूता है/अनगिनत ग्रह-तारे चमक रहे कंधों पर', किंतु 'अतर्क्या' में अब तक दूर से हो दीखने वाला यह रौद्राकार 'कंधा पर खड़ा हुआ है' /'धामता नभस्' दोनों हाथों सं;/भारान्वित मेरी पीठ बहुत झुकती जाती/वह वृचल रही है मुझे देव आकृति।'।

इस दुर्धर देव के तकाजे बहुत पठिन हैं—'वह बिठा देता है तुम शिखर के/सतरनाक, खुरदरे बगार-तट पर/शोचनीय स्थिति में ही छोड़ देता है मुझको/कहता है— "पार करो पर्वत-सधि के गह्वर,/रस्मी के पुल पर चल-पर/दूर उस शिखर-बगार पर स्वयं ही पहुँचो"। 'एक अतर्क्या' में आकार वही है किंतु 'प्रोटोर्गेनिस्ट' की आत्मीयता उसके विषय में कहती है, "मैं जनमा

'अधरे में' तथा मुक्तिबोध की अन्य कविताएँ—एक अतर्क्या : : २३

जब से इस साले ने कष्ट दिया/उल्लू का पट्टा कंधे पर है खड़ा हुआ' और आदेश भी वैसे ही हैं—'विल्कुल जगे रहो/तुम दाव अडाओ, तने रही'। यह और बात है कि दोनों बार प्रोटेगॅनिस्ट पलायनवादी है और उसका यह आदेश मानना उस पर भारी है। जब यह देव हारकर अदृश्य हो जाता है, तब वह उठता है किंतु पाता है कि बाहर कोई नहीं है, केवल रात का पक्षी चीखता है—'वह चला गया.../उसको तू खोज अब/उसका तू शोध कर' जिस तरह 'एक स्वप्नकथा' की यक्षिणिया कहती है 'सहस्रो वर्षों से यह सागर/उपनता आया है/उसका तुम भाष्य करो/उसका व्याख्यान करो...'/

इस रहस्य पुरुष की एक मुद्रा और भी है—शात मुद्रा—जिसमें वह गभीर इतिहास-अध्येता तथा लेखक दोनों है। 'एक भूतपूर्व विद्रोही का आत्मकथन' में 'रहस्य-पुरष-छायाए इतिहास लिखती है' तथा 'मेरे सहचर मित्र' में 'रक्ताभ' दिए की 'लाल-बलम-शाली' ज्योति के नीचे 'कालातर-अनुभव ग्रय देश देशातर के पाता हुआ कोई जातवेदस् उद्द भ्रातदर्शी आजानुबाहु पत्यर-बुरसी पर' बैठा हुआ है।

इस दुर्धर देव के अतर्हित होने के बाद रात गहरी होती है और मन में जागता है 'किसी अनपेक्षित/असंभव घटना का भयानक सदेह/अचेतन प्रतीक्षा' तथा यही अदेशा 'चबल की घाटी में' में भी विद्यमान है 'वियावान रात/जरूर कही होगी आज बारदात, भयानक बात !!' किन्तु जबकि 'चबल की घाटी में' की यह भयानक बात 'कोई छाया-रूप नकाब-पोश' के दीखने से प्रारंभ होती है, 'अधरे में' की उपरोक्त पक्तियों के बाद विचित्र जुलूस दृष्टि-गोचर होता है जिसमें शरीक 'सोगो के चेहरे/मिलते हैं मेरे देखे हुआ से। एक स्वप्नकथा' में भी एक जुलूस है जिसमें 'चेहरो के चीखटे/अलग-अलग तरह के—अजीब है/मुश्किल है जानना, /पर, कई/निज के स्वय के ही/पहचान वालों का भान हो आता है।'

जुलूस के ये चेहरे 'मेरे जाने बूझे लगते, उनके चित्र समाचार पत्रा में छपे थे,/उनके लेख देखे थे,/यहां तक कि कविताए पढ़ी थी।' उनमें कई प्रकांड आलोचक, विचारक, जगमगाते कविगण/मन्त्री भी, उद्योगपति और विद्वान् भी थे जैसे कि 'एक स्वप्नकथा के जुलूस में अनेक मुख (नेता और विभक्ता, अफसर और कलाकार) अनगिन चरित्र/पर चरितव्य कहीं नहीं/अनगिनत श्रेष्ठों की रूप-आकृतियां/रिक्त प्रकृतियां/मात्र की महत्ता निराकार देवता/दिलाई/देती है'। 'मुझे याद आते हैं' में काव्यनायक पहले ही 'संस्कृति के सुवासिन बस्त्रों के/अदर का वासी वह/भग्न अति बर्बर देह...' देख चुका है किंतु भय अब हुआ है 'हाय, हाय ! मैंने उन्हे देख लिया नगा,/इसकी मुझे और सजा मिलेगी।' शहर में मार्शल लॉ लगा हुआ है, बलबे, अग्निकांड,

गोलावारी हो रहे हैं, किंतु इस जूलूस में सम्मिलित 'सब चुप, साहित्यिक चुप और कविजन निर्वाक/चितक, शिल्पकार, नर्तक चुप है' जिस तरह 'मूल गलती' के सामने पेश किये गए ईमान की उपस्थिति में 'सब खामोश/मनसब-दार,/शाइर और सूफी,/अल गजाली, इब्ने सिन्ना, अलवरूनी,/आलिमोफाजिल सिपहसालार, सब सरदार/है खामोश'। यही 'अतः करण का आयतन' के नगर बंबीलोन के 'प्रतिष्ठित राज्य सस्कृति के प्रभावी दृश्य/सुंदर सभ्यता के तुंग स्वर्ण-कलश/सब आदर्श/उनके भाष्यकर्ता ज्ञानवान् महर्षि/ज्योतिर्विद, गणित-शास्त्री, विचारक, कवि' हैं जो याद आते हैं।

इन्हे नगा देख लेने से भयभीत होकर काव्यनायक भागता है और 'दीखता है सामने ही अधकार स्तूप-मा/भयकर वरगद—/सभी उपेक्षितो, समस्त वचितो/गरीबों का वही घर, वही छत' जिसे अन्य रचनाओं के अतिरिक्त 'कल जो हमने चर्चा की थी' में 'सामने हमने देखा/युगातकारी आस्थाओं का विशाल भव्य अक्षयवट' जिसकी छाया तले 'वेगवान पीडा की कन्या' खड़ी हुई है। इस पेड़ के नीचे रहने वाले पागल के गीत का प्रभाव कुछ यो हुआ कि 'मैं खड़ा हो गया/किसी छाया-मूर्ति-सा समक्ष स्वयं के/होने लगी बहस/लगने लगे परस्पर तमाचे' 'चबल की घाटी में' के सवालियों के दूह जब सामने खड़े होते हैं तब भी 'अपने ही गोरे-गोरे हाथों को खूब मार बैठते हैं/अपने ही काले-काले हाथ' क्योंकि 'मेरे कारण ही लग गया/मार्शल लॉ वह/मानो मेरी निष्क्रिय सज्ञा ने ही सकट बुलाया,/मानो मेरे कारण ही दुर्घट हुई यह घटना' और यही आत्म-भत्सना 'चबल की घाटी में' भी उभरती है, 'दस्यु पराक्रम/शोषण-पाप का परपरा-क्रम वक्षासीन है/जिसक कि होने में गहरा अज्ञान/स्वयं तुम्हारा'... उसको बढ़ाने में तुम्हारा भी योग है।'

यह आत्मालोचन समाप्त हो कि यकायक 'ऊपर से गिरकर / कंधे पर बैठ गया वरगद-पात एक,/क्या वह सकेत, क्या वह इशारा ? क्या वह चिट्ठी है किमी की ?' इसी तरह 'चकमक की चिनगारिया' के गुजरते बाद ने 'लिफाफा एक नीला' दूर से फेर दिया था और किमी ने बहुत आतुर हो उसे फिर-फिर पढ़ा था। आगे स्वयं प्रोटेगेंसिस्ट गिरता है 'चुपचाप पत्र के रूप में/किसी एक जेब में वह जेब/किमी एक फटे हुए मन की।'

इशारा पाने के बाद पुनः पलायन प्रारंभ होता है। कहीं छिप बैठने का मौका है कि 'स्वप्न में स्वप्न' दीखता है जिसमें दीप्त हो रही हैं मणिया जो 'दीप्ति में वलयित रत्न नहीं हैं' वरन् 'अनुभव, वेदना, विवेक-निष्कर्ष/मेरे ही अपने यहां पड़े हुए हैं' जो 'ओ काव्यात्मन् फणिघर' के 'चुपचाप घसाये गए, छिपाए गए रत्न मन के, जन के' मूल्य-मत्य 'इस जग के परिवर्तन में हैं'। पछतावा है कि 'मैंने उन्हें गुहा-वाम दे दिया/लोनहिन में बर दिया वचित

जनोपयोग से वर्जित किया और/निषिद्ध कर दिया खोह में डाल दिया' क्योंकि काव्यात्मन् फणिधर के लिए वे 'बहुत असुविधाजनक थे/इसलिए कि उनसे होता था/पट-परिवर्तन, यवनिका पतन/मन में, जग में !'

पुन आस-पास की भयावह स्थिति का आभास होता है कि चारों ओर 'बूढ़े असभव पक्षी' तेज निगाहों में टोह ले रहे हैं, जो 'मेरे सहचर मित्र' में 'सामाजिक जगल के घुग्घू', 'चमक की चिनगारिया' में 'उग्र, जगली आख' वाले समुद्री पक्षी, 'इस चौड़े ऊँचे टीले पर' के 'चमकती सावधान आखों से देख रहे बूढ़े पक्षी' तथा 'चबल की घाटी में' के 'दानवी किसी बदनीयती के सावधान गिद्ध' हैं जिन्हें देख 'खुर्रांट निगाहें' याद आती हैं ।

पहरेदारों तथा टंको से बचकर भागता हुआ काव्यनायक जैसे ही तिलक प्रतिमा के पास आता है कि 'पापाण पीठिका हिलती-सी लगती/ 'कण-वण काप रहे' जिनमें से भरते 'नीले इलेक्ट्रॉन/- 'भूति के तन से भरते हैं अगर/ मुस्कान पत्यरी होठों पर कापी' । 'डूबता चाद कब डूबेगा' में प्राचीन योद्धा की मूर्ति भी हिलती दिखाई देती है, 'देखता हू कि चल रही सास/...वे होठ हिले, वे होठ हसे ।' 'द्युति पुरुष' गांधी जब शिशु सौंपकर अदृश्य हो जाते हैं और वह जाते हैं कि 'सभालना इसको, सुरक्षित रखना' तब 'डूबता चाद कब डूबेगा' का 'आत्मा-रूपी माता' का त्याग हुआ 'जीवन का आत्मज सत्य' स्मरण हो आता है जो 'अनुभव-बालक' है, तथा जिसे गोद में उठाकर काव्यनायक खुश-खुश घर लौटा था । सहसा शिशु रो उठता है और यह रुदन 'अतिशय परिचित' है, 'पहले भी कई वार कहीं तो सुना था ।' 'एक अतर्क्या' में भी प्रोटैगॅनिस्ट का विचित्र अनुभव है, 'सिर पर की टोकरी-विबर में मानव-शिशु/ वह कोई सद्योजात/मृदुल-कक्कंश स्वर में/रो रहा/सच, प्यार उमड आता उस पर ।' किंतु शिशु-स्वर में शिकायत गहरी है, भयकर क्रोध है और पुचकारने, दुलारने पर भी वह धीखता है, 'वह शिकायतों से भरा बाल-स्वर मडराता/ प्रिय बालक दुमंर, दुधंर है ।' यह शिशु कौन है ? 'वह है मानव परपरा/ चिघाडता हुआ उत्तर यह' और इसीलिए '...खुश बहुत हू ।/जिसको न मैं इस जीवन में कर पाया,/वह कर रहा है ।'

यह शिशु अदृश्य होता है, सूर्यमुखी पुण्य उसका स्थान लेते हैं, उनकी जगह कंधे पर राइफल होती है और काव्यनायक एक कमरे में पहुँचता है जिसमें वह 'इस चौड़े ऊँचे टीले पर' में 'पहले भी आया था, मैंने यह कमरा देखा है ।' पहली वार प्रदन था 'यह कौन यहा जो लेटी है/मृत आकृति पीली जडीभूत' किंतु अब 'इस कमरे के बीच में...अमीन पर पसरा,/फैलाये बाहे' जो 'ढह पडा आखिर', 'वह कलाकार था/गलियों के अधरे का, हृदय में, भार था ।' हृदय में स्वप्न व ज्ञान व जीवनानुभव जो हलचल करता था वह

किसी को दे न पाया था । 'इस चौड़े ऊंचे टीले पर' में प्रश्न है 'दिन-रातें—जिसकी तीव्र दृष्टि से विवेचिता/पल-क्षण—जिसके भाष्यो से जीवन के स्रष्टा/जीवन जिसकी प्रेरणा-व्यथा का वाहक था/उसकी महिमा अब बिला गई,/किसने उसकी हत्या कर दी ?' उत्तर 'अंधेरे में' प्राप्त है—वह अचानक भोक में कुछ कर बैठा और सदेहास्पद समझा गया तथा उसकी हत्या कर दी गई । इस तरह 'मर गया एक युग, मर गया एक जीवनादर्श ।'

इस कमरे से वह उतरा ही था कि सहसा घेर लिया गया तथा 'आनतायी सत्ता के सम्मुख'—'भूल गलती' के सामने 'कँद कर लाया गया ईमान'—प्रस्तुत किया गया । फिर 'चाटे से कनपटी टूटी कि अचानक/त्वचा उखड़ गई गाल की पूरी/बान में भर गई/भयानक अनहद नाद की अनमन ।' यह पहले भी हुआ है, 'चकमक की चिनगारिया' में 'सहसा कनपटी पर जोर से आघात/आखो सामने विस्फोट' होता है तथा 'इस चौड़े ऊंचे टीले पर' में 'मानो कि कनपटी पर अनपेक्षित अकस्मात् आघात/कि थप्पड़ है/ 'मस्तक की छत पटने लगी, अपनी छाती पीटता हुआ नाद अनहद/मिर में भटका ।' उसके पश्चात् शुरु होती है वाक्यादा थर्ड डिग्री—(और मैं सुनता हूँ चिन्दी हुई ऊंची/खिन्नलाई आवाज) । स्त्रीनिग करो मिस्टर गुप्ता,/शॉस-इक्जामिन हिम चॅरोली ।' यह आवाज निस्सदेह 'इस चौड़े ऊंचे टीले पर' के उस बड़े अफसर की है जिसकी सत्ता है, जो कमरो और परदो के पीछे 'सबके अदर ठीक केन्द्र में बैठा है, जिसका आतक बहुत है ।' किंतु यह अत्याचार विफल होता है और उसे रिहा कर दिया जाता है और वह देखता है कि 'मेरे ही विक्षोभ-मणियों को लिए.../मेरे ही रत्नों को लेकर/बढ़ रहे लोग' किंतु उसे कोई मलाल नहीं है क्योंकि 'ओ नागात्मन् फणिघर' में स्थिति पहले ही स्पष्ट है, 'शोक मत करो नागात्मन्... । आ गए तुम्हारी अनुपस्थिति में लोग प्रतीक्षा जिनकी था/ले गए ज्वलत-द्युति प्रस्तर धन ! !/अब उन रत्नों का अर्थ दीप्त होगा,/उनका प्रकाश घर-घर पहुंचेगा फिर से ।'

प्रकाश पहुंचता है । विप्लव होता है । कहीं आग लगती है, कहीं गोली चलती है । 'मकानो की छत से गाडर कूद पड़े घम से/धूम उठे खम्भे/भयानक वेग से चल पड़े हवा में ।' 'चकमक की चिनगारिया' में 'बिल्डिंग गूजती है, काप जाती है/दीवारें ले रही आलाप/...उखड़ते चौखटो में ही खडा-खड़ खिड़किया नचती ।' अत्याचार की सरकार बरखास्त हो चुकी है और सड़कों पर भीड़ तथा सरकारी फौजो के बीच मुठभेड़ें हो रही हैं जिनमें 'एक-एक वस्तु या एक-एक प्राणाग्नि बम है' जो गून्याकाश से होते हुए अरि पर अनिवार टूटते हैं । इस श्राति के फलस्वरूप 'युवको में होता जाता व्यक्ति-त्वातर' जो 'जब प्रश्नचिह्न बौखला उठे' में 'यह अग्नि-विश्वजित् फैली है जिन

सोचो की वे नौजवान हैं ।'

स्वप्न टूटता है । चित्र बिखर गए हैं, कवि अकेला है । स्वप्न स्मरण आता है जैसे 'कल रात किसी अनपेक्षित क्षण में ही सहसा प्रेम कर लिया हो ।' वह 'अज्ञात प्रणयिनी कौन थी, कौन थी ?' वह प्रेमिका 'चकमक की चिनगारिया, की 'जनसग-ऊष्मा' है, 'महत् सभावनाओं की उजलती एक रेखा', जिसका श्याम भोला मुख (बहुत प्यारा) मुझे दिखता कि पाता हूँ—'मुझे ही देखती रहती/मनो-आकार-चित्रा वह सुनेचा है ।'

यह वास्तव में सौभाग्य का विषय है कि यह बात प्रमाणित सत्य है कि 'अधेरे में' मुक्तिबोध की अंतिम रचना है । यह भी कोई सयोग नहीं है कि यह उनकी सबसे लंबी कविता है । यह तो मैं नहीं कहूँगा कि उन्हें इसका आभास था कि यह उनकी अंतिम कविता होगी—'नहीं होती, वही भी खत्म कविता नहीं होती'—किंतु यह सोचने की इच्छा होती है कि इस कविता में मुक्तिबोध एक 'समिग अप' कर रहे थे । अपनी पिछली कविताओं में निस्संदेह उन्हें ऐसी सामग्री बिखरी हुई दीख पड़ी जिसे एक महाकाव्यवत् अभिव्यक्ति देना आवश्यक लगा होगा । उस सामग्री का 'अर्थ' क्या है तथा उसके पीछे कौन-सी प्रेरणाएँ कार्यरत हैं इस प्रश्न का उत्तर यहाँ अभीष्ट नहीं है । मैं यहाँ यही कहना चाहता हूँ कि मुक्तिबोध की इस रचना को अकेले देखना-पढ़ना उचित नहीं है, बल्कि खतरनाक है, क्योंकि उससे सबूद कई प्रश्नों का उत्तर हमें अन्य कविताओं में या उनके सहारे प्राप्त होता है । उन अध्येताओं को, जो एक-एक कविता को पकड़कर चलते हैं, मुक्तिबोध की स्वतंत्र कविताओं से जो हासिल होगा वह अधिक नहीं होगा । इसके सारे प्रमाण मौजूद हैं कि 'अधेरे में' एक स्वतंत्र कविता होते हुए भी एक 'स्ट्रेटिफिकेशन' (स्तर-बहुल रचना) है और उसका सही मूल्यांकन मुक्तिबोध की अन्य कविताओं को समानांतर रखकर ही संभव है ।

## जनता का कवि

नागार्जुन के ताजा काव्य-संग्रह 'हजार-हजार बाहो वाली' की प्रारम्भिक कविताओं में दो ऐसी कविताएँ हैं जिन पर परस्पर विरोधी होने का आरोप लग सकता है—पहली है 'पछाड़ दिया मेरे आस्तिक ने' और दूसरी उसके तुरत बाद है 'कल्पना के पुत्र हे भगवान ।' पहली कविता पढ़ने पर ऐसा प्रतीत हो सकता है कि नागार्जुन एक आध्यात्मिक अर्थ में आस्थावान् हो चले हैं । उसमें प्रातःकाल सूर्य-दर्शन तथा सूर्य को अर्घ्य देने का वर्णन है । किंतु सूर्य-पूजा का सपाट, सतही अर्थ लेना बहुत भ्रामक होगा । वह किसी 'हिंदू' का सूर्य-स्तवन नहीं है । उस कविता में जो सूर्य पूजा जा रहा है, वह देवता न होकर इस पृथ्वी पर जीवन सिरजने वाला, मानव में चेतना भरने वाला सूर्य है और उसकी आस्तिकता दरअमल इसी मानव में पूरी आस्था रखने वाली आस्तिकता है । जब हम यह समझ लेते हैं तब हम यह भी पकड़ पाते हैं कि इस कविता के फौरन बाद 'कल्पना के पुत्र हे भगवान' जैसी ही कविता क्यों रखी गयी या लिखी गयी । इस दूसरी कविता में उस पारंपरीय, पगु बना देने वाली 'आस्तिकता' पर निर्मम प्रहार है जिसके प्रभाव में भारतीय जनता का एक बहुत बड़ा हिस्सा अब भी अकर्मण्यता की अफीम में सोया हुआ है

छोड़कर प्रासाद खोजू खोह—/बह रहा है पूर्वजों का मोह/जोर देकर कह रहे ये वेद और पुरान/भूल से चिपटे रहो नादान/बनू मैं सज्जन, सुशील विनीत/हार को समझा करूँ मैं जीत/बोध का अक्रोध से कर अत/बनू मैं आदर्श मानव सन्त/रह न जाये उष्णता कुछ रक्त में अवशिष्ट/गुरुजनों को भी यही था इष्ट/सड गयी है आत/पर दिखाये जा रहे हैं दात/छोड़कर सकोच, तजकर लाज/दे रहा है गालिया, यह जीर्ण-शीर्ण समाज/खोलकर बन्धन, मिटाकर नियति के आलेख/लिया मैंने मुक्तिपथ



को देख/नदी कर ली पार, उसके बाद/नाव वो लेता चलू क्यों पीठ पर मैं लाद/  
सामने फँला पडा शतरज-सा ससार/स्वप्न में भी मैं न इसको ममभता निस्मार/  
इसी में भव, इसी में निर्वाण/इसी में तन-मन, इसी में प्राण/यही जट-जगम  
सचेतन औ' अचेतन जतु/यही हा' ना', 'कितु' और 'परतु'/यही है सुग-दुःख  
का अवबोध/यही हर्ष-विपाद चिन्ता-क्रोध/यही है सभावना अनुमान/यही  
स्मृति-विस्मृति सभी का स्थान/छोडकर इसको वहा निस्तार/छाँटपर इसको  
वहा उदार/स्वजन-परिजन, इष्ट-मित्र, पटोमियों की याद/रहे आती, तुम रहो  
यो ही वितण्डाबाद/मूढ आखें शून्य का ही करूँ मैं तो ध्यान ?/कल्पना के पुत्र  
हे भगवान ।'

मैं नहीं समझता कि ईश्वर या उममे आस्था को लेकर ऐसी कविता पहले  
कभी लिखी गयी होगी । हिंदी कविता का एक पूरा युग भक्ति का रहा है और  
भले ही भक्तिवाच्य-धारा क्षीण हो गयी हो, भक्ति-भाव जनता और कविता  
दोना म थोडा-बहुत बचा हुआ है । कितु नागार्जुन की यह कविता बबल  
भक्ति-भाव पर ही प्रहार नहीं करती, यह विश्वासों की एक पूरी प्रणाली पर  
वचन की तरह गिरती है, इसकी एक-एक पंक्ति क पीछे एक-एक विस्फोट  
छिपा हुआ है । भारतीय समाज की प्रत्येक रूढ़ि तथा अधविश्वाम के विरुद्ध  
बबीर के वाद शायद नागार्जुन ने ही ऐसी कविता लिखी है ।

नागार्जुन के इस सबलन को तथा पिछले सबलनों को पढ़त हुए मैं लगातार  
सोचता रहा हूँ कि नागार्जुन-सरीमे वैविध्य वाला कवि समार के किस देश तथा  
किस युग के किस कवि के समकक्ष है । यद्यपि यह बिल्कुल जरूरी नहीं है कि हर  
बडा कवि अपने समकालीन या पूर्ववर्ती किसी कवि न तुलनीय हो, ऐसी तुलना  
भी जरूरी नहीं है—लेकिन आज जब आप कई देशों की कई कविताओं में परिचित  
हैं तो उनमें व्यक्तियों और प्रवृत्तियों का एक पैटर्न' देखने की इच्छा को अस्वा-  
भाविक या हीनभाव नहीं कहा जा सकता । तो मुझे लगता है कि सारी विश्व-  
कविता में नागार्जुन सिर्फ वाल्ट विटमैन के नजदीक के कवि हैं । नागार्जुन के  
पास जो वैविध्य है, समूचे विश्व का जो चित्र नागार्जुन में है जो गहरी महानु-  
भूति, आस्था तथा सहभागिता उनकी जनता के साथ है, जिस तरह वे अपनी  
सारी ताकत अपने देश से प्राप्त करते हैं, अपनी सृष्टि तथा विश्व-सृष्टि  
से प्राप्त करते हैं वह सिर्फ वाल्ट विटमैन में देखने में आता है । यह अकारण  
नहीं है कि नागार्जुन ने अपनी एक कविता में विटमैन का स्मरण किया है ।

एक दृष्टि में नागार्जुन तात्कालिकता के कवि हैं कितु उनकी तात्कालिकता  
ठण्डी, बेजान, रोपहीन तात्कालिकता नहीं है । वे दैनिक, माप्ताहिक, मासिक  
या वार्षिक घटनाओं पर जब प्रतिक्रिया करते हैं तो उसके पीछे एक दृष्टि, एक  
इशारा तथा एक इरादा होता है । तात्कालिक घटनाओं के प्रति उनकी

प्रतिक्रिया का स्वभाव तात्कालिक या मगुर नहीं होता। वाल्ट विटमैन की अनेक तथा लंबी-लंबी कविताएँ तथाकथित तात्कालिकता से भरी पड़ी हैं, लेकिन आज हम उनमें इतिहास वाचने नहीं जाते बल्कि बदलते इतिहास पर एक बड़े कवि की प्रतिक्रिया पढ़ने जाते हैं। नागार्जुन की पिछले तीस-पैंतीस वरस की कविताओं में ऐसे कई तत्त्व हैं जो तात्कालिक कहे जा सकते हैं, लेकिन कविताएँ वासी या पुरानी नहीं हुई हैं। पुराने सैकड़ों कवि पुराने हजारों हवालों से भरे हुए हैं—टी० एस० एलियट की अधिकांश कविताओं के सदर अभी भी आम पाठकों को नहीं मालूम—लेकिन उससे उनकी सार्थकता कम कहा हुई है।

जो कवि जनता की कविताएँ लिखने का जोखिम उठाता है वह कभी-कभी विरोधाभास का खतरा भी उठाता है। यदि जनकवि होने का अर्थ है जनता के मुख-दुःख, आशा-आकांक्षा, आस्था-भ्राति, जय-पराजय, आत्मण-पलायन में निष्कवच तथा निष्कपट रूप से शामिल होना, तो नागार्जुन हिंदी के अकेले जैसे कवि है। जनकवि पूरी तरह से जनता के दिमाग तथा कार्य-कलाओं का दर्पण होता है और चूँकि जनता एक ही समय तथा अलग-अलग समयों पर हमेशा एक जैसी नहीं होती, इसलिए जनता के कवि में भी तथाकथित विरोधाभास दिखायी देंगे। जो बेचारे उन्हें विरोधाभास कहेंगे शायद उन्हीं पर खींक-कर वाल्ट विटमैन ने कहा था

Do I contradict myself ?

Very well then I contradict myself,

(I am large, I contain multitudes)

जब किसी कवि में इतना विदवास होता है तब आप यह प्रश्न नहीं उठा सकते कि कहीं नागार्जुन की कविताओं में नेहरू की प्रशंसा है और कहीं उन पर व्यंग्य, या कहीं जयप्रकाश नारायण में आस्था है तो कहीं घोर अविश्वास। क्योंकि नागार्जुन के कवि ने पूरी तरह से जनता से तादात्म्य स्थापित कर लिया है—हम यह कह सकते हैं कि नागार्जुन जनता के सहस्रो 'मूड्स' के कवि है। इसे कवि की समझ का अभाव कहना स्वयं कविता की समझ के अभाव को प्रकट करना है। भारत मरीखे जटिल राष्ट्र तथा भारतीय जनता मरीखी वैविध्यपूर्ण जनता के परिवर्तनशील स्वभाव को कविता में उतार पाने के लिए कवि को लचीला होना ही पड़ेगा, उसे विरोधाभास या त्रातिकारी समझ का अभाव कहना घातक होगा। जैसा कि कहा गया है, १९४७ के बाद के भारत को यदि कविता में पूरी तरह से किमी ने प्रतिबिंबित किया है तो वह नागार्जुन ही हैं। स्वातंत्र्योत्तर भारतीय जनता के मर्घर्ष का बहुत सारा इतिहास नागार्जुन की कविताओं के आधार पर लिखा जा सकता है।

निराला के बाद हिंदी के अनेक कवि जनता से जुड़े हुए हैं और उनमें कई

साहस दिखायी पड़ रहा है तो इसीलिए कि वह निराला, मुक्तिबोध तथा नागार्जुन जैसे कवियों की प्रेरणा के आसरे पर खड़ी हुई है।

नागार्जुन की कुछ कविताएँ एकदम अनूठा स्वाद लिये हुए हैं और स्वयं उनकी ही कविताओं के वर्गीकरणों को तोड़ती हैं। मैं उन्हें उद्धृत नहीं करना चाहता, हा, 'हजार-हजार बाहो वाली' में उनसे शीर्षक तथा पृष्ठ सख्या दे रहा हूँ 'नयने फुला-फुला के' (१७१), 'नवादा-२' (८४), 'खडी है ट्रेन' (७६), 'सौदा' (५६), 'वर्णिकपुत्र' (४५) और अबूममाड वाले 'शबर-पुत्र' की कविता जो इस सबलन में नहीं है—जिनमें नागार्जुन का शिल्प, शब्दचयन, वर्णन-शक्ति एक अलग स्वाद तैयार करते हैं और निराला की 'महगू महगा रहा' जैसी बेहद अनायास तथा सादा किंतु वास्तव में अत्यंत जटिल तथा काव्यमय कविताओं की याद दिलाते हैं। इन कविताओं की शक्ति इस बात में है कि ठीक-ठीक बता पाना कठिन है कि इनमें काव्यत्व कब और कैसे आ जाता है—इनमें वह 'एवोकेटिव' ऊर्जा है जो बड़ी कविता का एक लक्षण होती है।

एक सघर्षरत कवि के नाते नागार्जुन में जो एक और विगिष्ट तत्त्व है वह है आत्म-दया का नितांत अभाव। जो कवि पिछली आधी शताब्दी से कई प्रकार के अन्यायों और अत्याचारों से जीवन तथा कविता में लड़ रहा हो उस पर यदि एक क्षण के लिए बंफुल्य भाव आ जाय तो कोई अपराध नहीं किंतु नागार्जुन में वह एक क्षण डूब पाना मुश्किल है। उनकी एक कविता इस लिहाज से द्रष्टव्य है 'इन सलाखों से टिकाकर भाल/सोचता ही रहूंगा चिरकाल/और भी तो पक्वेंगे कुछ बाल'—इन प्रारंभिक तीन पक्तियों से लगेगा कि नागार्जुन टूटने वाले हैं किंतु अगली ही पक्तियों में वे इस 'भूड' को छोड़कर अन्दाज लगाने लगते हैं 'जाने किसकी, जाने किसकी, जाने किसकी/और भी तो गलेगी कुछ दाल/न टपकेगी कि उनकी राल' और इस तरह गहन अवेलेपन और अवसाद में भी अपनी सजग चेतना का परिचय देते हैं। दरअसल दैन्य या पलायन नागार्जुन का केंद्रीय भाव है ही नहीं, उनका 'प्रतिहिंसा ही स्थायि-भाव है अपने ऋषि का' /'नव-दुर्वासा, शबर पुत्र मैं, शबर-पितामह' /'महासिद्ध मैं, मैं नागार्जुन' /'प्रतिहिंसा ही स्थायिभाव है मेरे कवि का/जन-जन में जो ऊर्जा भर दे, मैं उद्गाता हूँ उस रवि का'—यही वह आक्रोश है जो नागार्जुन को जन्मकवि बनाता है। भारत के करोड़ों भूखे, प्यासे, बे-आसरा आदमी, औरतों और बच्चों के पक्ष की यह प्रतिहिंसा उन्हें बुद्ध, कवीर तथा अन्य सत कवियों, निराला तथा मुक्तिबोध की पक्ति में [कासजयी स्थान देती है।

## उत्तरछायावादी तलछट का अंत

कुछ वर्षों पहले अमरीका के एक विश्वविद्यालय से हिंदी की 'आधुनिक' कविता का एक अनूदित सकलन प्रकाशित हुआ था जिसके संपादक एक भाषाविद् तथा संस्कृत के पंडित थे। यह सकलन विदेशों में हिंदी कविता की ओर ध्यान आकृष्ट करवाने में क्यों असफल रहा इसकी छानबीन दिलचस्प हो सकती है। किंतु उससे भी ज्यादा दिलचस्प उसकी भूमिका है जो अज्ञेय ने लिखी थी। यह भूमिका, जो उस तमाम 'भारतीय' ताम-भ्राम से भरी पड़ी है जिसकी ओर एक विशेष प्रकार का मतिमद अमरीकी हमेशा से आकृष्ट होता है, अपने अकालकवलिन "विचित्र किंतु सत्य" 'मौन-सिद्धांत' के लिए पड़ी जा सकती है। 'हवेवामा, हवेक्विश्ना', 'सी-टार' तथा 'योगा' के देश में यदि यह सिद्धांत असफल हुआ तो इसका एक ही कारण है कि वह आवश्यकता से अधिक 'भारतीय' था, उसका 'क्रेडिबिलिटी शीप' अमरीकियों के लिए भी बहुत ज्यादा था। बात साफ तभी होगी जबकि इस भूमिका में से कुछ उद्धरण दिए जाए—

"The genius of English lies in understatement ; all Indian languages, on the contrary, tend to elaborate." मोटे तौर से इस वक्तव्य से असहमति नहीं हो सकती, किंतु उसके बाद कहा गया है—"yet this apparent prolixity in Indian languages is offset by a rigorous discipline on another plane : the profoundly significant use of silence." यह उस पश्चात्य पाठक के गने उतारा जा रहा था जो महाभारत के साथ इलियड, वाल्मीकि-रामायण के साथ ओडेसी, वेदों के साथ न्यू टेस्टामेंट और भारतीय साहित्य तथा कलाशास्त्रों के साथ प्लेटो के रिपब्लिक, अरस्तू के पोएटिक्स तथा लानिनुस के पेरि इप्सुस की तुलना कर स्वयं अपने निष्कर्षों पर पहुंच सकता था। वह उपनिषदों और पुराणों की सस्या भी

जानता है और तुलसीकृत रामचरितमानस का बलेवर भी उसे अब ज्ञात हो गया है। रही-मही जो कसर होगी वह स्वयं उभ सकलन की कविताओं के 'मौन' ने पूरी कर दी हागी। किंतु बात अभी पूरी कहा हो पाई है—“The contemporary Indian writer—and now I speak more specifically of the Hindi writer of poetry—would still regard silence as an effective means of expression” मौन का एक अर्थ तो बिल्कुल मौन हो जाना कुछ भी न लिखना, है और इसमें कोई सदेह नहीं कि हमारे अधिकांश कवियों के लिए अभिव्यक्ति का यही माध्यम उपयुक्त है, किंतु अज्ञेय का यह मतव्य तो स्पष्ट नहीं है। खैर, जब कोई कवि ऐसा वक्तव्य देता है तो वह उसके समय में लिखी जा रही सारी कविता के लिए भले ही न हो, कम-से-कम उसकी अपनी कविता के लिए जायज हो सकता है। अज्ञेय आगे चलकर “maximum exploitation of the unsaid” का भी जिज्ञा करते हैं।

स्मरणीय है कि जिस सकलन की भूमिका में यह सब कहा गया है वह १९६५ में प्रकाशित हुआ था और उसके बाद सीधे १९७० में ही अज्ञेय के दो कविता संग्रह प्रकाशित हुए जिनमें उनकी १९६५ से १९६९ की कविताएँ संकलित थीं, इसलिए उनके द्वारा प्रतिपादित 'मौन सिद्धांत' को कार्य रूप में देखने का अवसर इन कविताओं में मिलेगा, ऐसी उम्मीद बंधी। किंतु दोनों संग्रहों में कुल मिलाकर १०६ कविताएँ हैं। 'अनकहे से अधिकनम लाभान्वित होने' के लिए यदि इतनी कविताएँ जरूरी हैं तो जो कहना है उसके लिए हर बार एक महाकाव्य से कम क्या लेकर आना होगा। यही मौन का गहरा अर्थ-वान् उपयोग है तो राहत के लिए प्रगल्भता का एक दौर बुरा न होगा। (यहाँ स्मरणीय है कि इस शताब्दी के एक सबसे बड़े कवि एतियट की कुल कविताएँ सौ से ज्यादा नहीं हैं—इसमें बच्चों के लिए लिखी गई 'ओल्ड पॉजम्स बुक ऑव प्रिंक्टकल कौट्स' की कविताएँ भी सम्मिलित हैं)। वैसे कोई कवि कितनी कविताएँ लिखता है इससे उसकी महत्ता या लघुता नहीं मापी जा सकती किंतु यदि अज्ञेय के 'मौन सिद्धांत' को ही कसौटी माना जाए तो तब तक प्रकाशित कुल दो कविता-संग्रहों पर टिके हुए शमशेर उनसे ज्यादा सक्षम कवि हैं। दरअसल अज्ञेय का सिद्धांत उनकी अपनी कविता पर तो लागू होता ही नहीं, पूरी तरह से सिर्फ शमशेर पर लागू होता है और वही-वही निराला पर,

१ (अ) 'मागर-मूद्रा' अज्ञेय राजपाल एण्ड सन्स, दिल्ली (ब) क्योंकि मैं उसे जानता हूँ अज्ञेय भारतीय आदर्श, दिल्ली। हमारा संग्रह न केवल प्रकाशन के पहले 'दिनमान' में सम्मिलित हुआ था बल्कि उभ वर्षों का सर्वश्रेष्ठ काव्य-संग्रह भी माना गया था। ऐसी मर्मस्पर्शी स्वामि भक्ति आदमियों तथा धीपायो दोनों में दुर्लभ है।

और इधर के हिन्दी साहित्य में वस इन्हीं दोनों पर ठीक बठता है। केदारनाथ सिंह में भी यह सभावना थी, किंतु वे अपनी पुरानी लीक से हटकर कतिपय अत्यंत सुखद कविताएँ लिख रहे हैं। अज्ञेय की 'सागर मुद्रा' की कविताएँ पढ़ने के बाद मुझे बही भी नहीं लगा कि उन्होंने पाठक पर भरोसा कर कोई बात अनकही छोड़ी हो। उलटे वे समझाने की विवशता के शिकार हैं। इस संग्रह की अधिकांश कविताएँ प्रेम, मृत्यु, आत्मावसाद और 'नौस्टैंडिज्या' की कविताएँ हैं और देखकर दुःख होता है कि दलबर्तों की घोपणाओं के बावजूद अज्ञेय अपने पिछले संग्रहों से किसी भी अर्थ में विकसित नहीं हुए हैं। उनकी कविता अभी भी 'विभोर', 'सजोयी हुई', 'हिये', 'अमराई', 'बयार', 'चुबता जाता हूँ', 'अगोरता हूँ', 'भीतर-भीतर जलना', 'यक्षिणी', 'मैं अनन्य', 'बन्हाई', 'नैन', 'पिया', 'ओचक', 'रे', 'गुस्तर', 'टोस', 'मीत', 'सिहरन', 'सिसकी', 'दीठ', 'मारम', 'खून लदी भीजी', 'न्योछावर', 'दिवले', 'मनीती', 'यह नहीं कि' आदि की उत्तरछायावादिता से मुक्त नहीं हो पाई है। प्रेम और मृत्यु कविता के शाश्वत विषय हैं और उन पर बवि अपनी कलम आजमाएँ यह स्वाभाविक है किंतु मृत्यु के साथ ईमानदार साक्षात्कार के अभाव में ऐसी कविताएँ जन्म लेती हैं—

काल की गदा  
एक दिन  
भ्रू पर गिरेगी।

इन पक्तियों से किसी को शिकायत न भी हो किंतु अगली चार पक्तियों में कविना की सारी सभावनाओं को नष्ट कर दिया गया है—

गदा  
मुझे नहीं भाएगी .  
पर उसके गिरने की नीरव छोटी-सी ध्वनि  
क्या काल को सुहाएगी ?

'भाएगी' और 'सुहाएगी' मरीखी दुर्भाग्यपूर्ण क्रियाओं के प्रयोग से कविता लोरी में बदल जाती है। एक ओर काल की गदा का गिरना है और दूसरी ओर 'नीरव छोटी-सी ध्वनि' ('नीरव', 'ध्वनि' भी दृष्टव्य हैं)। लगता है काल की गदा भूल से लिख दिया गया है, दरअसल समय का पुष्पहार गिर रहा है। मृत्यु पर ही एक कविता इस तरह है—

ज्योति के  
भीतर ज्योति के  
भीतर ज्योति  
प्यार है वह—वह सत्

और तत्

तदसि त्व—एतत्

इसमें कोई कविता नहीं है, तरकीब है, घिसा-पिटा फार्मूला है और संस्कृत के सहारे शब्दों का हास्यास्पद खेल है। यह कविता के नाम पर दर्शनशास्त्र देना है और वह भी ऐसा दर्शनशास्त्र जिसे भारतीय तागेवाला, जागरण प्रेमी गृहिणिया, आर्यसमाजी, जनसघी, रिटायर्ड बूढ़े, 'शातिबम' वाले हसजी महाराज, कस्बाई और शहरी कथावाचक दिन-रात पीटते रहते हैं। इसी तरह के चिघा-चिघा दर्शन को लिए हुए ये पकितया भी दृष्टव्य हैं—

मरता है ?

जिसका पता नहीं

उससे डरता है ?

—गा !

ऐसे लाउडस्पीकरी उद्बोधन से भरी बारह पकितया इस 'कविता' में और है। प्रत्येक पकिन में कविता की हत्या करने की विलक्षण क्षमता मौजूद है। एक अन्य कविता में 'रामजी' के आने का स्वागत किया गया है। फिर मुहलगे भक्त की सिरचढ़ी मुद्रा में ये पकितया हैं—

ऐसे ही एक दिन

डोलता हुआ आ धमकूंगा मैं

तुम्हारे दरबार में

औचक क्या ले सकोगे

अपनी करुणा के पसार में ?

कहना न होगा कि यह और ऐसी सारी नारदमुनि-नुमा पकितया मृत्यु के रहस्य को अत्यन्त फूहड़ बनाती हैं और उसके साथ साक्षात्कार को एक सस्ते स्तर पर— 'भक्ति' के कृतकृत्य गीताप्रेस गोरखपुरी स्तर पर—उतारती हैं। मृत्यु ने ससार को कुछ श्रेष्ठतम कविताएँ दी हैं। मैं यह नहीं कहता कि भवानीप्रसाद मिश्र की 'अधेरी कविताएँ' उस स्तर को छूती हैं, किंतु यदि हिंदी में देखना हो कि मृत्यु पर सहज भाव से कैसे लिखा जाता है तो अज्ञेय अभी भी 'अधेरी कविताएँ' पढ़कर उनसे बहुत-कुछ सीख सकते हैं। इस सग्रह की मृत्यु पर लिखी गई कविताओं में ऐसा कुछ भी नहीं है जिसे भवानीप्रसाद मिश्र 'अधेरी कविताएँ' में बहुत अच्छा न कह गए हो। विशेषतः अज्ञेय की कविता 'फूल हर बार आते हैं' भवानीप्रसाद मिश्र की कविताओं की बहुत पुरानी संवेदना के फीके कार्बन से उतारी गई दसवीं प्रतिलिपि लगती है।

अज्ञेय की प्रेम कविताएँ भी वामीपन से बोझिल हैं। इनमें एक भी पकितया शायद ऐसी नहीं है जो उनकी कविताओं के अभ्यस्त पाठक को हर्ष-विस्मित

कर मके । “अच्छा था/मन का अवसन्न रहना/भीतर-भीतर जलना/किसी से न कहना” “कभी उभर भी आती हैं/कसकें पुरानी/यह थोड़े ही कि तैन कभी/पसीजे नहीं ?”, “मैं अनन्य/एकाकार/जैसे प्यार”, “यह क्या मैं तुमसे, या जीवन से/या अपने से छला गया ?”, “कैसे कहूँ कि किसकी याद आई ? चाहे तड़पा गयी ?” तो दिव्यता नयी कविता के अंतिम उच्छ्वासों के रूप में सु-परिचित है, किंतु इस तरह की पक्तियों को क्या कहा जाय—

तुम क्या जानो  
कितनी लंबी होती है रात  
अकेली

सिसकी की ।

और

यह जाने का छिन आया  
पर कोई उदास गीत  
अभी गाना ना ।  
चाहना जो चाहना  
पर उलाहना मन मे ओ मीत ।  
कभी लाना ना ।

अज्ञेय यदि ऐसी कविताएँ लिखना चाहते हैं तो उन्हें कौन रोक सकता है किंतु यह सलाह उन्हें दी जा सकती है कि अभी कुछ दिन सोम ठाकुर, बालस्वरूप राही, वीरेंद्र मिश्र और नीरज के सान्निध्य में बैठकर कुछ सीख लें, फिर यह सब लिखें। (आशा है कि आप यह सब पढ़ते हुए अज्ञेय के मौन सिद्धांत को हमेशा स्मृति में रखे हुए हैं और स्वयं अपने निष्कर्षों पर पहुंच रहे हैं)। ऐसी कुछ कविताओं में आत्मावसाद (self-pity) भी पैठ गया है जो अज्ञेय की कविता के नये पतन-विदु का द्योतक है। अज्ञेय की कविताओं में उनके विचार उनकी अदाएँ, उनका दर्शन-शास्त्र, उनका प्रेम, उनका 'देना' और 'लेना', समय को लेकर उनकी सतही विचारणा आदि इतने अधिक परिचित हैं कि अब वे क्लिष्ट हो गए हैं और उनके काव्य-व्यक्तित्व का 'फॉसिलीकरण' करते हैं। मंच कहा जाय तो उनकी कविताओं को बिना हसे और साथ-साथ बिना दात पीसे पढ़ना मुश्किल होता जा रहा है। किसी भी दी हुई स्थिति के प्रति उनकी कुछ 'स्टॉक रिस्पॉन्सेज' हैं और उन्हीं के परम्पूटेशन-काबिनेशन के आस-पास वे घूमते हैं। फिर भी 'छातियों के बीच' कविता दिलचस्प है क्योंकि वह उनके कवि-व्यक्तित्व पर अद्भुत प्रकाश डालती है। मैं पूरी कविता उद्धृत नहीं करना चाहता इसलिए साराश से ही काम चलाऊंगा : 'पहले वह उसकी दोनो छातियों के बीच नाक गड़ाकर कहता था कि यहा मेरा घर है। फिर



जब नाक उन छातियों के बीच घर बना चुकी तो वह बंदी होकर छटपटाने लगा।' किंतु विचित्र धर्म-समूह था—

छातियों के बीच

और कुछ नहीं, इसी रहस्य का घर है।

माया क्यों वहाँ टिका है ?

यद्यपि नहीं तो नाक जाने का डर है !

साफ है कि इन पक्तियों में नाक जाने के भद्र पुरस्पोचित भय की वजह से एक पाखंडपूर्ण जीवन जीना श्रेयस्कर समझा गया है। अपने दूगरे रूप में यही प्रवृत्ति सृजनशक्ति चुब जाने पर भी आदतन सृजन की हरकत दुहराने की बध्या नियति में प्रस्तुत होती है क्योंकि कविता कविता न रहकर 'नाक का सवाल' बन जाती है।

सग्रह को दीर्घक देने वाली कविता 'सागर-मुद्रा' ग्यारह चरणों में विभक्त है जिसमें कभी सागर का 'भी-बीच' वाला भौतिक स्वरूप है और कभी 'अगार्थ' 'अपार' आध्यात्मिक स्वरूप। करोड़ों भारतवामियों की तरह मेरा वास्ता भी समदर से बहुत कम पड़ा है और शायद इसीलिए मुझे सागर का प्रतीक ओढा-हुआ-सा लगता है। फिर इस कविता में सागर सिर्फ एक 'प्रॉप' है, बातें वहीं दुहराई गई हैं जो सागर-विहीन अन्य कविताओं में हैं। यह सागर भी होमर, शेली, ह्यूगो, व्हिटमैन, मैल्विल, कोनरैड या हैमिंग्वे का सागर नहीं है, निनात अवास्तविक, पालतू, किनारे-किनारे से देखा गया नखदतविहीन ममदर है।

'सागर-मुद्रा' के अंतिम पृष्ठों में किसी अज्ञातकुलशील ग्रीक कवि की कुछ कविताओं के अनुवाद दिये गए हैं। मूल कविताएँ 'अज्ञेय' को कैसे मिली इसका किस्सा साहित्यिक 'थ्रिलर्स' की श्रेणी में रखा जा सकता है जिसे पढ़कर श्रद्धालु कटवित हो सकते हैं। ग्रीक अज्ञेय को नहीं आती, लैटिन आती है (बतर्ज शेक्सपियर के लिए कहे गए 'लिटिल लैटिन, लैस ग्रीक' मुहावरे के) और उसी के सहारे यह अनुवाद दिए गए हैं। अनुवाद कैसे हुए हैं यह कहना बेमानी है जब सब मूल कविताओं के स्तर पर बात न हो। यह एक दुःखद अवभा है कि इन कविताओं का स्तर बहुत सामान्य है और समझ में नहीं आता कि कई ज्ञानदार आधुनिक ग्रीक कवियों के होते हुए, जिनकी कविताओं को हिंदी में लाना बहुत आवश्यक है, एक गुमनाम ग्रीक कवि की ऐसी कविताओं के अनुवाद क्या दिये गए। यह मैं मानता हूँ कि हिंदी पाठकों को विदेशों की अच्छी कविताओं की आवश्यकता है किंतु 'देलास से एक नाव' सरीखी कविताओं का वह मुहताज नहीं। विदेशी भाषाओं में छपा हुआ सभी कुछ हिंदी में अनुवाद नहीं होता, भले ही वह एक रहस्यमय, दोनों ओर से फटी लैटिन टीका युक्त ग्रीक पोथी से ही क्यों न बरामद हुआ हो। फिर अधिकांश अच्छे कवि जब दूसरे कवियों

से अनुवाद करते हैं तो अक्सर देखा गया है कि वे कविताएँ स्वयं उनकी कविताओं से भिन्न होती हैं, उदाहरणार्थ लॉबिल और एलियट द्वारा किये गए अनुवाद लिए जा सकते हैं। अनुवाद पर बहस लबी हो सकती है किंतु अच्छे अनुवादक अनुवाद में यहाँ-वहाँ ऐसा कुछ रहने देते हैं कि बगैर किसी कलात्मक नुकसान के मूल कविता संभवतः एकदम अतर्धान हो जाती है। ग्रीक नामों को छोड़ दिया जाय तो ये अनूदित कविताएँ अज्ञेय की निष्प्राण मौलिक कविताएँ ही लगती हैं।

‘बयोकि मैं उमे जानता हूँ’ की पहली सात कविताएँ स्वतंत्र रूप में रखी गई हैं जबकि शेष कविताओं को दो शीर्षकों के अंतर्गत बाटा गया है। पहली सात कविताओं में भी प्रेम, मृत्यु और ‘अपने गाने’ के उद्देश्य और साफल्य पर विचार किया गया है। कहना न होगा कि यह संग्रह ‘सागर-मुद्रा’ की कविताओं सरीखी कविताओं का ही दूसरा संग्रह है। इन पक्तियों में यदि आप कोई गहरा ‘सत्त्व’ खोज सकें तो खोजिए—‘मैं मरा नहीं हूँ, मैं नहीं मरूँगा, इतना मैं जानता हूँ, पर इस/अकेला कर देने वाले विश्वास को लेकर/मैं क्या करूँगा/यह मैं नहीं जानता।’ एक और पहली बूझिए—“देश-देश में वधु होंगे/पर बहुएँ नहीं होंगी/(राम की साखी के बावजूद); किसी देश में वधु मिल जाएगी/जहाँ वधु कोई नहीं होगा।” स्पष्ट है कि ऐसी पक्तियों का कोई कवितार्थ नहीं है, इनमें एक छद्म गूढता भरने की कोशिश की गई है। ऐसी कविताएँ न केवल काव्याभास की कविताएँ हैं बल्कि दर्शनाभास की कविताएँ भी हैं, इसलिए न ये काव्य के स्तर पर सफल हैं और न विचार के स्तर पर। ये उसी तरह की कविताएँ हैं जिस तरह की भारतीय ज्ञानपीठ से सह पाकर कुछ मुनिगण लिख रहे हैं और संग्रहों में प्रकाशित करवा रहे हैं। सामान्य भारतीय मस्तिष्क हमेशा से एक छिछले दर्शन की ओर आकृष्ट होता रहा है और कोई कारण नहीं है कि अज्ञेय की ऐसी कविताओं में विश्वविद्यालयों में बैठे विचार-शत्रु कोई दर्शन न खोज निकालें। किंतु कविता की अनिवार्य शर्त यह है कि कविता कुछ और होने से पहले एक कविता होनी चाहिए। विचार या दर्शन को लेकर कविता नहीं हो सकती यह कोई नहीं कहता, किंतु अज्ञेय के पास न तो कोई बहुत गहरी दर्शन-दृष्टि है और न बहुत गहरी काव्य-दृष्टि। वे अनुभवों के ऊपरी आवरणों को कविता समझ बैठते हैं और विचारों के नाम पर जो गड्ढमड्ड प्रत्येक भारतीय को घुट्टी में मिलता है उसे दर्शन-शास्त्र बना लेते हैं। मृत्यु का वरण, अपना समर्पण आदि भारतीय भाग्यवाद की बड़ी बारीक परिणतियाँ हैं। ‘मैं नहीं गाता, गीत मुझमें गाया जाता है’ कहना ‘मैं कुछ नहीं करता, मुझमें कराया जाता है’ के बराबर है और इस मुहावरे में हर तरह का बचाव है।

सग्रह के दूसरे खंड 'प्रार्थना का एक प्रकार' में अज्ञेय अपनी इसी मौलिक भूमि पर खड़े हुए हैं किंतु यह जमीन बड़ी फिसलन-भरी है। अज्ञेय की ये कविताएँ समय से पहले समर्पण की, अपरिपक्व अभिव्यक्ति की, 'कच्चा अनार, वच्चा बुलबुल' की कविताएँ हैं—

वहाँ, भीतर, पीठिका पर टिके  
प्रसाद से भरे तुम्हारे हाथ  
और मैं यहाँ देहरी के बाहर ही  
सारा रीत गया ।

(देहरी पर)

बार-बार हम मिले, हसे, हमने बातें की  
फिर भी यह सच है कि हमने कुछ किया नहीं ।

(चितवन)

अज्ञेय की कविता का प्रेम इतना अपार्याय और वायवीय क्यों है इसका संकेत भी इन पंक्तियों में मिलता है

रात  
एकाएक टूटी मेरी नींद  
और सामने आयी एक बात  
कि तुम्हारे जिस प्यार में मैं खोया रहा हूँ  
जिस लबी, मीठी नशीली घुष में  
मैं सब भूल कर सोया रहा हूँ  
उसकी भीत जो है  
वह नहीं है रति  
वह मूलतः है पुरुष के प्रति  
नारी की करुणा  
अगाध, अबाध करुणा  
फिर भी—राग नहीं, करुणा ।

(रात चौघ)

उनकी कविताओं में 'रति' और 'राग' का स्थान 'करुणा' ले लेती है और करुणा से उत्पन्न परपीडक-आत्मपीडक (sado-masoch) तत्त्व कविता में चले आते हैं

वह सपना मीठा होगा  
उसमें इन दर्दों की यादें भी  
एक अनोखा सुख देंगी  
दुःख-सुख सब मिलकर रस बन जावेगा ।

(आदवस्ति)

ठठाती हसियो के दौर—मैंने जाने हैं  
कहकहे—मैंने सहे हैं !

× × ×

मुद जाती है आखें, रु घता है गला  
सिहरता है गात  
अनुभूति ही मानो भीतर से भीतर को  
बही जाती है, बही जाती है, बही जाती है !

(बही जाती है)

एक आह  
टूटी हुई  
सदं

एक सहमा हुआ सभाटा  
और ददं  
और ददं  
और ददं

(रात में)

यह दर्दवाद परपीडा-आत्मपीडा के इस चरम स्वरूप को प्राप्त होता है,  
जो पता नहीं क्यों इलाहावाद के प्रायः सभी कवियों में भी पाया जाता है :

पहले

मैं तुम्हें बताऊंगा अपनी देह का प्रत्येक मर्मस्थल  
फिर

मैं अपने दहन की आग पर तपा कर  
सँयार करूंगा एक धार-धार चमकीली कटार  
जो मैं तुम्हें दूंगा  
फिर मैं

अपने दक्ष हाथों से तुम्हें दिखाऊंगा  
करना वह कुशल, निष्कप, अचूक वार  
जो मर्म को वेध जाय

× × ×

नहीं तो और क्या है प्यार  
.....

विभी के आगे  
चरम रूप से वेध्य हो जाने के ?

(वेध्य)

कब तू अपनी नियति को पकड़ पाकर  
तकिया लगाकर सोयेगा ?

मुलाहिजा हो कि अज्ञेय के यहाँ देश का अपनी नियति को प्राप्त करना तकिया लगाकर सोने के बराबर है। सच भी तो है, जिन जिन व्यक्तियों ने अपने-अपने तकिये पा लिए हैं उन्होंने अपनी नियति भी पा ली है।

‘क्योंकि मैं’ इस खंड की एक दिलचस्प कविता है क्योंकि ‘छातियों के बीच’, ‘दिया हुआ न पाया हुआ’ तथा ‘आजादी के बीस बरस’ की तरह इसमें भी ऐसी पंक्तियाँ हैं जो अज्ञेय के कवि-मानस पर प्रकाश डालती हैं—

क्याकि जिसने कोडा खाया है

वह मेरा भाई है

क्योंकि यो उसकी मार से मैं भी तिलमिला उठा हू,

इसलिए उस कोडे को छीन कर तोड़ दूंगा।

मैं इनसान हू और इनसान वह अपमान नहीं सहता।

क्योंकि जो कोडा मारने उठायेगा

वह रोगी है

आत्मघाती है

इसलिए उसे सभालने, सुधारने,

राह पर लाने,

खुद अपने से बचाने की

जबाबदेही मुझ पर आती है

मैं उसका पडोसी हू

उसके साथ नहीं रहता।

ध्यान से देखें तो मालूम होगा कि बात कोडा मारने वाले से प्रारंभ नहीं होती, कोडा खाने वाले से होती है। यानी ध्वनि कुछ ऐसी है कि यदि कोई कोडा खा रहा है तो उसमें कहीं उसका भी कुसूर है। खैर, यह बड़ा सवाल है और इसमें न भी जाए तो भी दृष्टव्य है कि अज्ञेय कोडे को छीनकर तोड़ देने की बात करते हैं। कोडे चलाने वाले हाथ के विषय में कुछ भी नहीं कहते। वह इसलिए कि कोडा मारने वाला तो उनकी मनोविज्ञानवादी दृष्टि में ‘रोगी’ है (उसे कुछ और मानना कई असुविधाओं को जन्म देता) और उनकी मशा उन्हे सभालने, सुधारने, राह पर लाने की है। किंतु यदि वह वास्तव में रोगी है तो अंतिम दो पंक्तियों में छिपी क्षमा-याचना की क्या आवश्यकता है? यह माना कि आप उसके साथ नहीं रहते, किंतु पडोस तो बदल सकते हैं, कोडा खाने वालों के पडोस में आकर रह सकते हैं जहाँ से कोडे को छीनकर तोड़ना शायद ज्यादा आसान होगा। जाहिर है कि इन पुनीत पावन पंक्तियों

के पीछे आसानीपरस्त भूदानी छिपा हुआ है। यह भयावह सच्चाइयों से भागकर पवित्रतावादी चोमे में मुह छिपाना है। शायद शेक्सपियर के 'जूलियस सीज़र' में सिना ऐसा ही कवि रहा होगा जिसे क्रुद्ध भीड़ ने कुछ नहीं तो उसकी घटिया कविताओं की ही वजह से परलोक पठा दिया।

तो अपनी ध्यम्य कविताओं में भी अज्ञेय सफल नहीं हो सके हैं। उनके पास न तो वह अनुभूति है, न वह भुहावरा और न वे इरादे जो उन्हें एक सही 'सामाजिक' कवि बना सकें। सामान्य मनुष्य कभी-भी उनकी कविता का विषय नहीं रहा और उसे विषय बनाने की उनकी इधर की ये कोशिशें व्यर्थ सिद्ध होती हैं। उनके इन प्रयत्नों को आज की युवा कविता के दबाव के कारण ओढ़े गए फैशन के रूप में ही देखा जाएगा। उनके पास वह भाषा ही नहीं है जो आज के जमाने के सत्य को जबाब दे सके। क्या कोई विश्वास कर सकता है कि ये पकितया 'दोन' और 'नगो' के लिए लिखी गई होंगी—

अगाध असीम महासागर में  
झुके हुए तातो की ओट में  
प्रवाल-कीटों का गढा हुआ  
एक छेदो-भरा छल्ला  
वसुधरा की नाभि,  
आद्य मातृका की योनि।

ऐसी ही उपेक्षा में तो  
बार-बार, बार-बार, बार-बार  
अजर अजस्र श्रृंखला में  
जनमेगा पनपेगा  
ऐल मनु अजित, अधर्षे,  
अविधीत, आत्मतत्र।

(लौटते हैं जो वे प्रजापति हैं)

इन दोनों सग्रहों की समस्त कविताएँ पढ़ जाने के बाद भी यदि किसी भी कविता की कोई भी पकित आपको प्रभावित नहीं करती तो इसमें आपका कोई दोष नहीं है। मुझे मही मालूम कि सन् चालीस के आस-पास दौन-से तत्त्व अज्ञेय की कविता को छायावाद से अलग करते थे—मुझे यह अवश्य मालूम है कि आज उनकी और पत की कविताओं में फर्क करना मेरे लिए कठिन और अनावश्यक हो गया है। अज्ञेय का कथ्य और जिन शब्दों में वे उसे कहना पसंद करते हैं दोनों इतने नक्ली, निरर्थक और अप्रासंगिक हो गये हैं कि उनकी कविता आज के पाठक को एक विचित्र क्रुद्ध लज्जा से भर देती है। मुझ जैसे लोग, जिन्होंने अज्ञेय के विषय में बहुत सुन रखा था, पिछले कई

यपों से उनकी कविता को ऐसे चमत्कार के रूप में देखते रहे हैं जो कभी सच नहीं हुआ। दरअसल अज्ञेय में न कोई बहुत बड़ा विवास हुआ है और न कोई बड़ा पतन। हाल ही में प्रकाशित 'चित्ता' की रचनाओं में वह सब है जो उनके परवर्ती संग्रहों में अलग-अलग धेरा-भूषण में देखा जा सकता है। अज्ञेय की कविता और हिन्दी कविता का विलगाव पहले ही प्रारंभ हो चुका था और अब दोनों में बीच इतनी बड़ी खाई है कि या तो आज का पाठक इधर की सारी कविता को नकार दे और अज्ञेय की दर्शन प्रेम, त्याग आदि से आच्छादित दुनिया में चला जाय और बुरी सवरेँ सुनना बंद कर दे या फिर उनकी कविता को नकार दे और अभिव्यक्ति के सारे सतरे उठाने वाली कविता में ही जाएँ और मरे। यहाँ यह नहीं कहा जा रहा है कि आज एक व्यक्तिगत विश्व की कविता अवाञ्छनीय हो गयी है किन्तु अज्ञेय का ससार मूलतः गढ़ा गया और सतही ससार है जिसे नियमित करने वाले विश्वास एवम् वेध हैं। वे प्रारंभ से ही वैसे थे। उनकी कविता अब अपने ही ससार में कैद हो गई है। उसे यदि कुछ प्रश्न व्याकुल करते हैं तो वे 'शाश्वत' किस्म के हैं जिनका उत्तर 'नेति, नेति' में ही प्राप्त होता है। इस समय जब हिन्दी कविता एक अमूल्य मोर्चे पर खड़ी हुई है, अज्ञेय की कविता को कविता मानना और उन्हें कवि कहना अपने जमाने की पेचीदगियों, हकीकतों और तकाजों को समझने से आत्मघाती इन्कार करना है।

## जिंदगी का बांस और कविता की कटी पतंग

भारतभूषण अग्रवाल हिंदी कवियों की उस पीढ़ी से हैं जिसे अपने जीवन में ही ऐतिहासिक हो जाने का मौभाग्य प्राप्त है। उनकी कविता पिछले तीस वर्षों तक फँसी हुई है और उसमें 'विकास' देखने की इच्छा का संपरण कर पाना मेरे लिए कठिन होता यदि मेरे पास उनके सारे कविता संग्रह होते। उनके समवयस्कों से भी उनकी 'तुलना' करने की इच्छा हो सकती थी यदि उन सबकी कविताएँ मेरे पास होतीं। बहरहाल चूँकि भारतजी की कविता में ऐसे प्रमाण मिलते हैं कि उसने 'विकास' किया है, इसलिए 'उत्ते देखने' की इच्छा का शमन तो आमानी न हो जाता है। रही उनकी कविता का उनके समवयस्कों की कविता के शमानांतर रखने की बात वह संभव है कि यहाँ अप्रामाणिक हो किंतु उनकी कविता के एकार पहलू पर बाल करने के लिए दूसरे कवियों की चर्चा सायद जरूरी होगी, इसलिए न केवल उनके समवयस्कों पर बल्कि परवर्ती कविता पर भी कभी-कभी दृष्टिपात कर लेना नागवार नहीं होगा।

यह एक सुखद आश्चर्य है कि जहाँ पुराने और नये कवि अमानत हर दूसरे वर्ष कविता-संग्रह छपवाकर हिंदी के सार्वजनिक कूडेदान में डाल आते हैं, भारतजी छ वर्षों के बाद अपने नये संग्रह में केवल इक्कीस कविताएँ लेकर उपस्थित हुए हैं। सभी कविता की दम महाभारी में इक्कीस कविताएँ भी कम पार न होगी, किंतु हर्ष का विषय है कि लक्ष्मी कविताओं की संख्या इस संग्रह में निकट दो है। काव्यस्फीति के इस युग में एक बरिष्ठ कवि का यह सयम अप्रत्याशित है और कम तेजम एक गाम विस्म की जागृकता का परिचायक है। किंतु यह समझने में शीघ्रता न की जाय कि संग्रह में कविताओं का कम

१ एक उदा. हुआ हाथ (कविताएँ) . भारतभूषण अग्रवाल 'मोक्षभारती' प्रकाशन, इलाहाबाद।



होना उनकी अच्छी होने की भी निरानी है। 'स्पीक मो ईट आई में नो यू' में ध्वरानर अर्थगर्भ मौन भी गाथा जा मजना है। भारतजी की ये कविताएँ सख्या में कम भले ही हों, उनके कवि-व्यक्तित्व को ये करीब-करीब उनकी ही हानि पहुँचा रही हैं जितनी इनसे दुगुनी-तिगुनी राराव कविताएँ पहुँचानी। उनकी कविताओं की 'तुलना' गिरिजाबुमार मायुर की कविताओं के साथ करना भारतजी के साथ क्विचित् अन्याय करना है और मायुर के साथ अत्यधिक उपकार क्योंकि भारतजी की कविताओं को दो-एक चीजें मुक्ति देती हैं (जिनका जित्त वाद भ होगा) जो मायुर में दूर-दूर तक नहीं हैं, फिर भी दोनों की कविताओं में आज की हिंदी कविता का सबसे खतरनाक जरासीम-—फेहरिस्तवाजी— अपने अमाध्य रूप में उपस्थित है "क्या-क्या नहीं छान डाला/क्या-क्या नहीं खूदा है/कहाँ-कहाँ नहीं घूमा/किस-किससे नहीं जूमा/कौन-सा है बियाबान जो नहीं रूधा है / भागा हू, रपटा हू, दौड़ा हू, घिमटा हू/ पिटा हू/रोया हू/झीका हू/चीला हू"। इसी तरह दो सौ छब्बीस पक्तियाँ की कविता 'परिदृश्य १९६७' में कम-में-कम अरमठ स्थल ऐसे हैं जहाँ या तो कुछ 'हो रहा है' ("जनतंत्र की टकी फट गई है", "निसकते शहर" की "जिजली फेल हो गई है") या कुछ पूछा जा रहा है ('क्या फर्क है वेद-पाठी और आर्मी कट्रेक्टर में?' "मोहल्ले में किसकी कार आती है?")। यह समूची कविता एक भयंकर नक्की रिटारिक से जनमी कृत्या है जिसमें से यदि चीजाँ की सूची निकाल दी जाए तो बीस पक्तियों की कुछ कविता बचना मुश्किल है। इसकी अंतिम पक्तियाँ हालीबुड की घटिया 'स्पेक्ट्रल' फिल्मों के सिनेमा हॉल तथा वान के परदे फाड़ने वाले 'ओवरडन' भीड़-दृश्य की याद दिलानी है 'भीड़/के मारे तिल धरने को जगह नहीं है/भीड़/भीड़ के पीछे एक और विराट भीड़/भीड़ के आगे नजर को पछाड़ती भीड़/भीड़ के अगल में भीड़/भीड़ के बगल में भीड़/हरेक का मुह हरेक की तरफ है/हरेक की आँखें हरेक को घूरती हैं/हरेक की बाहे हरेक से उलझी हैं/हरेक के पैर हरेक से टकराते हैं। हरेक आदमी हरेक को मँटता है/हरेक आदमी हरेक पर गिरा पड़ता है/हरेक आदमी रास्ते पर खड़ा है/और हरेक आदमी रास्ता पूछ रहा है/हरेक आदमी में।" हो सकता है कि मैं एकाध पक्ति छोड़ गया होऊँ किंतु आप चाहे तो दो सौ पक्तियाँ इस तरह की और जोड़ दें कोई फर्क नहीं पड़ेगा क्योंकि कविता की मृत्यु पहले—बहुत-बहुत पहले—ही हो चुकी है। ऐसी ही विस्तारप्रिय कविता "जहाँ मैं हूँ" है जिसकी ६५ पक्तियों में २६ में पहला शब्द 'और' है १४ में 'जहाँ' है और ८ में 'जो' है। 'याद' कविता की पहली पक्ति "अब सब याद आता है" मुकामभोगी पाठक को 'क्या याद आता है' की फेहरिस्त के लिए तैयार कर देती है। कुल तैरह चीजें याद आती हैं।

पूछा जा सकता है कि कवि यह फेहरिस्तबाजी क्यों करता है ? यह मैं मानता हूँ कि एक छोटी सी फेहरिस्त—वह परचून की दूकान में हो या कविता में—बहुत उपयोगी होती है। वित्तु सूची बनाने वाला यदि उस लंबी करता चला जाता है तो वह उसका उद्देश्य असफल ही करता है। हिंदी के अधिकांश कवि लेकिन यह सोचते हैं कि उनका 'कन्वर्स' जितना 'विराट' होगा, उनकी दृष्टि उतनी ही 'विस्तृत' और 'पैनी' समझी जाएगी। इसीलिए वे फेंटेसी, रूपक, उपमा, प्रतीक का सूचीपत्र तैयार करते चले जाते हैं—कोई-न-कोई पक्ति तो उद्धरणीय होगी ! वे सोचते हैं कि उनका प्रत्येक अनुभव एक धाती है जिसे उन्हें कविता को सौंपना ही है। वे अनुभव के सामने विनम्र या सशक होना नहीं चाहते, उसके माध्यम से अपनी नुमाइश करना चाहते हैं। वे अपने अनुभव को 'अद्वितीय' समझते हैं और उसे कविता नहीं 'जुमला' या 'फिकरा' बनाना चाहते हैं।

जुमलेबाजी जिस तरह माथुर की चादनी से इलायची चबवाती है, भारत जी से वह असबद्ध ऊलजलूल पक्तियाँ इकट्ठा करवाती है। हिंदी फिल्मों में हास्य के नाम पर कलकनुमा एक अभिनेता राजेन्द्रनाथ है जो हास्य उपजाने के लिए अडरविपर दिखाता रहता है, फिर लेडीज टॉयलेट में घुस जाता है और वहाँ से खदेड़े जाने पर स्त्रियों का स्विमसूट पहने स्विमिंग पूत में गिर पड़ता है। स्पष्ट है कि यह सब आपकी पसलियों में नाबून गड़ाकर हसाने के लिए किया जाता है। भारतजी की इन पक्तियों में भी वह फहड असबद्धता है, यद्यपि उनका उद्देश्य अलग है "एक बहुत बड़ा ट्राजिस्टर/वाटलो म बज रहा है।/और पीछे चरते बच्चे/उसे लम्बी से गिराने में लगे हैं", "सिनेमा की 'ब्यू' में खड़े/हथकटे लोगो के हजूम पर/ट्यूबवैल हस रहे हैं", "अहमदाबाद और बवई में बजती तालियों की गडगडाहट से कनाट-प्लेस के होटलो में डायस बरती मिस वी० यानी भविष्यकुमारी बेहोश हो गई है," "अयोका होटल में झूमती ब्यूटी क्वीन की टाग/इंद्रधनुष की तरह/कॉटेज एम्पोरियम तक तन गई है/और उस पर टगे टैलिबिजन से टपकती बूँदें/विहार पर बरस रही हैं।" इस तरह की पक्तियाँ सायद उन मजमों में कारगर हो जहाँ 'लाल तिकोन' या 'माली-जीजा' कह देना ही हास्य के लिए पर्याप्त होता है, कविता के गभीर अध्येता के लिए तो ये नारक्षीय दुःस्वप्न हैं।

भारतजी के इस सरहभ एक भूमिका है जिसकी वेषण ये पक्तियाँ ही उनकी कविताओं के लिए प्रासंगिक है, "एक ऐसे साहित्य का जन्म होना चाहिए या जो अगति पर व्यग्य करता और वृत्रिमता से जूझता। पर लगना है कि कलाकार का विद्रोह भी राजनीतिज्ञ की भाँति केवल बाह्य रूप तक ही सीमित है; और वह व्यग्य इसलिए नहीं करता कि तब आत्म-व्यग्य से कैसे

बचेगा।" स्पष्ट है कि भारतजी ने इस सग्रह की कुछ कविताओं में अगति पर व्यंग्य किया होगा और कृत्रिमता में जूझने की कोशिश की होगी। किंतु व्यंग्य एक सतरनाक विधा है। वह खाने की टेबल पर की गई बातचीत नहीं है। ईमानदार व्यक्ति के हाथ में व्यंग्य रंगीन पानी से भरी हुई पिस्तौल नहीं, दूरगामी हथियार होता है। भारतजी का व्यंग्य इसलिए कारगर नहीं है कि वह विसंगतियों में घिरे हुए व्यक्ति की छटपटाहट का व्यंग्य नहीं है। उसमें वह विराट घृणा और विराट प्रेम नहीं है जो रघुवीर सहाय की कविताओं में कहीं-कहीं झलक उठता है। उनके व्यंग्य में धूमिल के व्यंग्य शरीरी मानवीय उपस्थिति का नितान्त अभाव है। उनका व्यंग्य इसलिए कुद पड़ता है कि वह स्वयं उन चीजों में शामिल व्यक्ति का व्यंग्य है जिन पर वह अपना हुनर आजमा रहा है।

रुमानी कविताएँ लिखने वाला कवि जब व्यंग्य की ओर मुखातिब होता है तो यदि वह सजग नहीं रहता तो अपनी अतिशयोक्ति भरी मौलिक रुमानी आदन से व्यंग्य को भी क्षति पहुंचाता है। माथुर और कैलाश वाजपेयी इसके उदाहरण हैं। भारतजी मूलरूप से रुमानी है यह उनकी कविता 'अ-सगाव' से ही स्पष्ट है जिसमें उन्होंने अपने कवि का 'असफल प्रेमी', 'अविवाहित', 'बेकार', 'रातों को छत पर टहलने वाला', 'दुबला' और 'फ्रीकी हसी' हसने वाला के पारम्परीय शररूचन्द्रियन रूप में चित्रण किया है। इसलिए सामान्यतः आत्म-व्यंग्य की उम्मीद में उनमें नहीं करता था। किन्तु 'चीर-फाड़' में ऐसी कुछ कविताएँ दीख पड़ीं जो इस बात की परिचायक हैं कि वे आत्म-निरीक्षण भी कर गुजर सकते हैं। "क्या फायदा हुआ दर्जा छह में यह पढ़ने में/कि कस्तूरी मृग के कुण्डल में बगनी है?/मैंने पूरी जिदगी भटकने में बिताई है/और अब सब ओर से विफल होकर/जब मैं अपना कुण्डल चीर-फाड़ रहा हूँ/तो वह इस खोखल में मिलती क्यों नहीं...या /—और इस सभावना से ही मैं चरमराने लगता हूँ—/कहीं ऐसा तो नहीं है/कि मैं कस्तूरी मृग ही नहीं हूँ/और मेरी भटकन और चीर-फाड़/मात्र मेरा दम है?" इसी कविता का अंतिम चरण भी इस तरह और स्वयं के प्रति सशक, व्यंग्यात्मक दृष्टि के लिए दृष्टव्य है जो हिंदी में बड़ी दुर्लभ वस्तु है 'क्या मैं इन अनगिनत परतों को छीलकर/कभी अपना सच्चा मन नहीं देख पाऊंगा?/बहुरूपिया बने रहना ही क्या मेरी श्रियाति है?/कड़ लक में प्यार को पून, और रोटी को सुसानन्द/और कानि को रेमनरा बनाता रहूंगा? कब तक मैं सुविधा की छत पर चढ़ा, कविता के बास स/जिदगी की कटी पतंग फासने का यत्न करता रहूंगा.' कहना न होगा कि इन सारे प्रश्नों का उत्तर भारतजी के ही पास है क्योंकि जो दुनिया उनके पास है वह उन्हीं की चुनी हुई है। हा, यदि वे चाहे तो येदस के साथ यह

प्रार्थना कर सकते हैं -

Grant me an old man's frenzy,  
Myself must I remake  
Till I am Timon and Lear  
Or that Wilham Blake  
Who beat upon the wall  
Till Truth obeyed his call,  
A mind Michael Angelo knew  
That can pierce the clouds,  
Or inspired by frenzy  
Shake the dead in their shrouds,  
Forgotten else by mankind  
An old man's eagle mind

अपने में पैठने की एक और कविता इस संग्रह में है—'घोट'—जो मुझे इस संग्रह की इनी-गिनी अच्छी कविताओं में श्रेष्ठतम लगी। कविता में उद्धरणयोग्यता क्योंकि अब बढ़ती जा रही है इसलिए यह लिखते हुए मुझे हर्ष हो रहा है कि यह हिंदी की उन बहुत कम कविताओं में है जिनकी एक भी पंक्ति आप 'उद्धृत' नहीं कर सकते—उमें पूरा पढ़े बिना मुक्ति नहीं है। हो सकता है कि मुझे यह कविता इसलिए भी अच्छी लगी हो कि मैं स्वयं कभी मैं और अन्य वस्तुओं के बीच उस रहस्यमय 'स्पेक्टुलेटिव' संबंध का व्यक्त करने की इच्छा रखता हूँ जिसे पकड़ पाने की सफल कोशिश इस कविता में हुई है। प्रत्येक सोचने वाला व्यक्ति कभी-न-कभी इस बात से भयभीत हो उठता है कि अपने में अलग भी वह कोई और दूसरा है (यह वाक्य उस भावना का सरलीकरण समझा जाए)। श्रीकान्त वर्मा ने अपनी एकाध कविता में इस व्यक्त करने का प्रयत्न किया है किंतु उसका उतना गहरा और रोमांचक अन्वेषण उनमें नहीं है जितना भारतजी की इस कविता में है। मानस-अस्तित्व के रहस्यों पर हिंदी कवियों की दृष्टि कम ही गई है। 'घोट' को इस दृष्टि से हिंदी की कतिपय विशिष्ट कविताओं में रखा जा सकता है।

हिंदी कवियों की वरिष्ठ पीढ़ी में भारतजी शायद एक मात्र कवि हैं जिन्होंने कविता के माध्यम में मुक्तिबोध को स्वीकारा है। यह उनकी आत्मनिरीक्षण की प्रवृत्ति का ही घोष है कि इस संग्रह का शीर्षक उसी कविता का शीर्षक है जो उन्होंने मुक्तिबोध पर लिखी है। मुक्तिबोध को लेकर जो अपराध-भाव भारतजी की पीढ़ी में है, या होना चाहिए, या नहीं है, यह कविता उसकी मार्मिक अभिव्यक्ति है। 'स्पटिक-मुक्ति', 'चन्दन-नीकाए', 'तार-

स्वर' आदि शब्दों से भारत जी ने सफल व्यंग्य-निर्माण भी किया है। इस एक छोटी-सी कविता में हिंदी कविता का एक कलकपूर्ण और स्वर्णिम अध्याय समाहित है। हा, 'तूफान अब थम गया है' सरीखी पक्ति खटकती है क्योंकि अभी तूफान थमा कहा है।

अब नहीं मिलेगा' भी एक अच्छी कविता हो सकती थी। इसमें कम-से-कम पांच पक्तियाँ ऐसी हैं जो भारतजी की सामान्य काव्य-भाषा से नितान्त पृथक् हैं तथा अशोक वाजपेयी सरीखे युवा कवियों की भाषा के समीप हैं इसलिए सुखकर हैं "कभी-कभी हम अचानक आसान्वित हो उठेंगे/और एक-दूसरे को प्यार करने लग जाएंगे/और हरेक के पास अधरे की चादर होगी/और हमारी हसी जुगनुआ की तरह/बिकार जलेगी और अचानक बुझ जाएगी।" किंतु शेष कविता में स्वर्णिम फूल, सैमीनार, फाइलो आदि का जिक्र न तो इसे इधर की ही रहने देता है और न उधर की ही। 'हर बार यही होता है' की प्रथम दम पक्तियाँ भी इसी तरह एक उम्मीद जगाती हैं किंतु सभी कुछ साफ-साफ कह देने की लापरवाह इच्छा उसे एक सफल मञ्च-कविता तो बनाती है, कुछ और खोजने वाले पाठक को नाराज करती है। मुझे लगता है कि भारतजी की समस्या वही है जो माचवे की है, दोनों अब कविता को जीवन के लिए 'एन्सिलरी' समझने लगे हैं, अनिवार्य नहीं। उनके लिए कविता एक 'बाइ-प्रॉडक्ट' है। इन दोनों के उपकरण ठीक हो सकते हैं किंतु 'कला' के प्रति इनका रस अक्सर लापरवाही और कभी-कभी ताच्छिल्य-भरा है।

किंतु वे, जो कला को गंभीरता से ग्रहण करते हैं, दूसरे किस्म के गड्ढे में जा गिरते हैं। उनकी कविता से हास्य की उम्मीद तो दरकिनार, मुस्कान पाना भी असंभव-सा होता है। भारतजी की कविता जहाँ एक ओर आत्म-निरीक्षण कर सकती है वहाँ दूसरी ओर उसमें एक 'सैन्स ऑव ह्यूमर' भी है। 'रस-सिद्धांत', 'नियति', 'एक खयाल—शीर्षासन के बहाने', 'ट्रैफिक पोलिसमैन' ऐसी ही कुछ कविताएँ हैं जिनका सयत तथा संपृक्त हास्य अनेक फैशनेबल हाइब्रिड कविताओं से ज्यादा कारगर है। इनमें से 'ट्रैफिक पोलिसमैन' तो आज के मशीन युग में आदमी की दुहरी-तिहरी निरर्थकता की ऊपर से हल्की-फुलकी किंतु अदर अत्यंत ट्रेजिक कविता है। यह आदमी के 'प्लैन्ड ऑब्से-लेमेन्स' की कविता है।

भारतजी सरीखे वरिष्ठ कवि, कविता के लिए दो महत्वपूर्ण गुणों—आत्मालोचन तथा हास-क्षमता—के होते हुए भी क्यों असफल होते हैं? क्या वजह है कि तीस वर्षों तक कविता लिखने के बाद भी वे हिंदी कविता की प्रथम पक्तियों में नहीं हैं? इन प्रश्नों का उत्तर उनकी अपनी कविताओं में

ही मिलता है। किंतु गायद इन प्रश्नों का पूछा जाना निरयक है। पूछा यह जाना चाहिए कि उनकी कोई अपनी तस्वीर क्यों नहीं उभरती? तीस वर्षों की काव्य साधना यदि अकारण जाती प्रतीत हो रही है तो इसका समाधान शायद एलियट की इन पक्तियाँ में मिलेगा जिनमें टक्की की जगह धर्ती रख देने से काम चल जाएगा—और यह ध्यान रखने से कि एलियट के कथन में जो विनम्रता है वह भारतजी के लिए वास्तविकता है

So here I am in the middle way having had twenty years—/Twenty years largely wasted the years of lentre deux guerres/Trying to learn to use words and every attempt/Is a wholly new start and a different kind of failure/Because one has only learnt to get the better of words/For the thing one no longer has to say or the way in which/One is no longer d sposed to say it And so each venture/Is a new beg nning a raid on the marticulate/With shabby equipment always deteriorating/In the general mess of imprecision of feeling /Undisciplined squads of emotion

(फोर क्वार्टेट्स, ईस्ट कोकर, ५)

## आदतन लिखते रहने की नियति

गिरिजानुमार माथुर के काव्य-संग्रह 'जो बध नहीं सवा' में 'धनवं' पर चूकि उन्हें शिल्पबुद्धल कवि सिद्ध किया जा चुका है अतएव उनके शिल्प से ही प्रारंभ करना अनुचित न होगा, हालांकि यह मुझे मालूम नहीं है कि किसी कवि के शिल्प पर बान करते समय उसके कव्य से कैसे बचा जा सकता है। राहत की बात है कि इन कविताओं में शिल्पवैविध्य इतना नहीं है कि पूरे संग्रह को छानना पड़े—प्रथम कुछ कविताओं से ही जरूरी निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं। पहली कविता 'दो पाटो की दुनिया' की पहली तीन पक्तियों में दो शब्द 'चारा तरफ' तीन बार आते हैं, फिर हर चरण की अंतिम दो पक्तियों में 'हम क्या करें' तथा '... के क्रम से कैसे छुटें' का उपयोग हुआ है। इसी तरह दूसरी रचना सत्य का अपराध 'एक स्वप्न' में, जो चार चरणों में विभक्त है, प्रत्येक चरण के पहले 'मैंने देखा' तथा अंत में 'वह' मेरा है' शब्द आए हैं। 'बीनो की दुनिया' में उनके शिल्प का दूसरा रूप प्राप्त होना है— हम सब बीने हैं' कहने के पश्चात् उन्हें इस रहस्यमय बक्तव्य को स्पष्ट करने की आवश्यकता होती है और वे अमुक से, अमुक से भी' तिहराते हैं और फिर दसवीं पक्ति के पश्चात् एक लंबी फेहरिस्त शुरू होती है जिसमें इसकी गिनती की गई है कि यदि हम बीने न होते तो किस क्या न मिलता? 'इतिहास का सिंहासन' में प्रथम दो कविताओं का फार्मूला दृष्टिगोचर होता है—कविता चार चरणों में विभक्त है और प्रत्येक चरण की अंतिम पक्ति का गठन इस तरह है— विशेषण + 'दर्शक' + क्रियापद। 'इतिहास : एक वच्चा' में यह गणित फिर मौजूद है—प्रत्येक चरण की व्याख्यात्मक पक्ति 'इतिहास अमुक है' की टेक है। इससे पहले कि यह कहा जाय कि मैंने संग्रह की प्रारंभिक कविताएँ ही देखी हैं, अंतिम कविताओं में से 'साक्षात्कार', 'अ नया वर्ष', 'अवस्तु करणा' तथा 'सार्थकता' की चर्चा भी की जा

सकती है। 'साक्षात्कार' में प्रत्येक चरण की अंतिम पंक्ति 'अमुक ने पर अमुक किया नहीं' है, 'अ-नया वर्ष' में टेक 'इसके पहले' है, 'अवस्तु करणा' में यह 'जब मेरी/मेरे अमुक में' है और 'सार्थकता' में यही 'अमुक हो गई अमुक' है। विस्तार-भय से अन्य उदाहरण देना संभव नहीं है।

स्पष्ट है कि माथुर ने अपने इस 'शिल्प' को एक आदर्श रूप में स्वीकार कर लिया है वरना वे इतने दफा उसका उपयोग न करते। किंतु आदर्श को लत बनते देर नहीं लगती और कविता में आदत का अर्थ है एक सुविधाजनक मैनरिज्म का शिकार हो जाना। परिणामतः माथुर अपनी इस तरह की कविताओं में एक साँचाबद्ध कवि बनकर रह गए हैं। इन कविताओं का एक चरण पढ़कर ही मुक्त हुआ जा सकता है क्योंकि वही मूवमेंट अगले प्रत्येक चरण में अपनी समस्त दुर्भाग्यपूर्ण एकरसता के साथ आपका रास्ता देख रहा है। कवि साचे तभी तैयार करता है जबकि उसमें ढँठा हुआ स्रष्टा अपनी ऊर्जा ग्यो ढँठा हो और केवल आदतन लिखते रहना उसकी नियति बन गई हो या लेखन उसके लिए 'अस्तित्व का सकट' का प्रश्न बन गया हो। हिंदी के वरिष्ठ लेखकों के लिए 'सृजनरत' रहना कलात्मक आवश्यकता नहीं होती, अर्धेड अभिनेत्री द्वारा बार बार कमबैक' की तासद कोशिश होती है। इस प्रयत्न में कोई अध्यात्मवाद—रूमानी-रहस्यवाद-माधीवाद और यहाँ तक कि अस्तित्ववाद भी ओढ़ लेता है, कोई मीधा गाली गलौज पर उतर आना है और कोई कविताओं से उत्तेजना प्राप्त करने के लिए रिजुविनेशन' के आयोजन करता है।

माथुर की प्रिय 'डिवाइस' एक ही विचार को बदले हुए शब्दों में दुहराने-तिहराने की है और जबकि वे यह समझते होंगे कि इससे कविता में 'वैविध्य' तथा 'वैराट्य' आ रहे हैं, सचार्इ यह होती है कि प्रत्येक दूसरे शब्द के बाद कविता अनावश्यक रूप से लंबी और सतही होनी चली जाती है। 'समझाने' की यह कोशिश कवि की आत्मरति अथवा अहमन्यता का दूसरा स्वरूप है। वह यह समझता है कि उसे शब्दों का जादू आता है और वह सर पर चढ़कर बोलेंगा, किंतु शब्दों के 'रोप-ट्रिक्' की रस्सी एक सीमा तक ऊंची पहुँचती है और उससे बाद द्रुत गति से नीचे आकर उसी के गले में लिपटने लगती है और भाषा तथा अर्थ में सभावित इद्रजाल की परिणति हास्यास्पद अवमूल्यन में होती है। माथुर की कविताओं में तरह-तरह के शब्द भरे पड़े हैं और उनकी मुद्रा कभी बहुत आश्रामक तथा कभी बहुत मूढ प्रतीत होती है, किंतु यह प्रतीति शाब्दिकता के अलावा कुछ भी नहीं है। संभव है कि माथुर की कविता में पाठक को रोप, व्यंग्य आदि दीस पड़े किंतु वह रोप और वह व्यंग्य एक भाषणवाज का है, सकारण टूटते हुए व्यक्ति का नहीं—



"राहे सभी अधी हैं  
 ज्यादातर लोग पागल हैं  
 अपने ही नशे में चूर  
 बहसी हैं या गाफिल हैं  
 सलनायक हीरो हैं  
 विवेकशील बायर हैं  
 थोड़े में ईमानदार हैं  
 लगते सिर्फ मुजरिम हैं

इन पत्रियों में एक आत्मतुष्ट पवित्रता का स्वर यदि पहचाना नहीं जा रहा है तो शायद इसलिए कि भापा बकनव्यवाजी तक पहुँच चुकी है जिसका रजामद शिमार प्रत्येक मध्यमवर्गीय बन चुका है जो चहुँमुखी गालियाँ देने के पश्चात् पुनः सुबह वही दुम हिलाता हुआ दृष्टिगोचर होता है। यह एक त्रिस्म की घटाटोपी भापा है जिसका इस्तेमाल कमजोरी ढके रखने की धोखादेही के लिए हुआ है और दूसरी ओर एक दूसरे तरह का सिग्वादलमोतबादी घटाटोप है—

"सघन भी, मुलायम भी  
 अस्सलित, अनिर्वच  
 गोल-गोल-गोल क्षणों में बलय  
 गधपार अन्वितियों में उठती  
 एक स्निग्ध, सिल्वन लय  
 बीज धारण को मुड़ते चरणा से पूर्व की  
 मद उदित मुग्धता  
 आसन्न अमरता में बंद होता  
 दूरी में लौटा हुआ एक साल उत्तर"

संभव है इन पत्रियों का कोई 'अर्थ' हो, किंतु शब्दों और विवो का जो गोल-गोल गोलमाल इनमें हुआ है वह उसका 'आनंद' उठाने की फुसंत भी देगा? स्पष्ट है कि माथुर को अभी भी अपनी काव्यभाषा का सतुलन प्राप्त करने की सख्त जरूरत है।

सग्रह किन्हीं अज्ञात कारणोंवश तीन खंडों में विभक्त है— शायद 'विविधता' का तक्ता रहा हो—और बीच का खंड, जिसका शीर्षक 'काल दृष्टि' है, अपने विषय में कहता है "काल की चतुर्य विभा के रहस्यमय विवो में प्रवेश करने वाली कुछ रचनाएँ, जिनमें देश काल-सहति की स्पर्श-पार सूक्ष्मानुभूतियाँ प्रस्तुत की गयी हैं, कलात्मक अभिव्यक्ति की एक सर्वथा अछूती दिशा तथा प्रेरणाभूमि इन रचनाओं द्वारा साहित्य में प्रथम बार उद्घाटित हुई है।" सड़को पर अभी भी ऐसे मदारी दीख जाते हैं जो पहले कपड़े के एक टुकड़े का साफ

बनाते हैं और उसके फल में एक बीड़ी फसाकर ऐलान करते हैं कि वे उस बपट के साप से बीड़ी पिलवाएंगे। कहना न होगा कि तमाशा पूरा हो जाता है, शीगिया बिक जाती है और वह साप बीड़ी नहीं पीता। 'बाल दृष्टि' की उक्ति-ताओ को एकाधिक बार पढ़ चुकने के बाद मुझे ऐसा कहीं नहीं लगा कि कोई सर्वथा अच्छी दिशा' उनके द्वारा 'साहित्य में पहली बार उद्घाटित' हुई हो। विश्व साहित्य में 'ए कनेक्टिकट येकी इन विंग आर्थर्स कोर्ट' तथा 'द टाइम मैशीन' से लेकर साइम-फ्रिक्शन कॉमिक्स तक तथा 'कैटोज' में पाउड से लेकर 'फोर क्वार्टेट्स' में एलियट तक 'बाल' पर बहुत-कुछ बहुत पहले लिखा जा चुका है। हा, यदि 'साहित्य' का अर्थ मायुर के महा 'केवल उनका साहित्य' होता हो तो बात अलग है। जो भी हो, इस खंड की पहली कविता 'समना-तर-सत्य' : "निर्जन दूरियों के/ठोस दर्पणों में/बलते हुए/महमा मेरी एक देह/तीन देह हैं। गयी/उगवर एक विदु पर/तीन अजनबी साथ चलने लगे/अन्य दशाओं में/और यह न ज्ञात हुआ/इनमें कौन मेरा है" में न तो 'देशवाल-महति' पार की गई है, न यह एक सर्वथा 'अच्छूती दिशा' है और न ही यह 'प्रथम बार उद्घाटित' हुई है। खंडित व्यक्तित्व पर श्रीकांत वर्मा की कविता 'दूसरे का डर' कहीं ज्यादा अनुभव के समीप है और तात्कालिक है।

"छायावाद में न केवल शब्द, विग्रह, विवभाव और काल्पनिक उद्भावनाओं की एक रीतिवादीन रुढ़ि स्थापित हुई, अपितु शब्द-नाद भी रीतिवादीन कवियों की भांति अनुप्रासात्मक रहा। कलकल-टलमल, सरसर-ममंर, पुलकन-सिहरन, खगुल-कुलकुल अथवा लहर-छहर, अरुण-तरुण या दल-बादल आदि एक नहीं सँकड़ो उदाहरण इसी ओर सकेत करते हैं।" और यह दुखद आश्चर्य की बात नहीं तो और क्या है कि ऐसे कई उदाहरण मिलते हैं जो इस ओर सकेत करते हैं कि मायुर के इस संग्रह के अंतिम खंड की अधिकांश कविताएँ नव्य-छायावादी हैं। हिंदी के जिन कवियों में अभी भी छायावादी संस्कार कसमस कर रहे हैं वे इस भ्रांति में गिरफ्तार हैं कि महज लिरिक शब्द तथा विव प्रयोग से लिरिक कविता बन जाती है—पिछली शताब्दी में स्विनवर्न भी इसका शिकार हुआ था। वसंत की पहली शाम' की अंतिम पंक्तिया : 'फूले हुए नींबू रातरानी की महक का/महोन मद/बहुत दूर बजता/मुलायम भक्तक आकॅस्ट्रा/अगुलिया तुम्हारी है' विश्लेष्य है। 'महक' का आकॅस्ट्रा 'बज' रहा है। अब चूकि दुर्भाग्यवश आकॅस्ट्रा वास्तविक जीवन में 'सुना' जा सकता है 'सूधा' नहीं—किंतु मायुर का आपस है कि उसे 'सूधा' जाए—इसलिए कविता में जो पंक्ति अनलिखी है वह 'नाक' को 'दान' की उपमा देने से ताल्लुक रखती है। बात यहाँ समाप्त हो जाती तो भी ठीक था किंतु अंतिम पंक्ति 'अगुलिया तुम्हारी है' हमारे समरते हुए मासूम आश्चर्य को भौंचक्केपन में

बदल देती है। माथुर हमें विश्वास दिलाना चाहते हैं कि नीबू रातरानी की महक का जो सुदूर आर्केस्ट्रा है वह 'तुम्हारी अगुनियों' से छेड़ा जा रहा है। मैं जानता हूँ कि आज के कवि की सफलता का एक मापदण्ड उसका कम समझ में आना भी है किंतु पाच छोटी पक्तियों में इतना कल्पयूजन पैदा करना माथुर की ही उपलब्धि है।

इस अनुभव के बाद 'रूप-विभ्रमा चादनी' की प्रथम दो पक्तियाँ ही हमें सचेत कर देती हैं। छरहरी चादनी समझ में आ भी जाए, किंतु उसका स्लीव-लेस ब्लाउज क्या हो सकता है? फिर यह चादनी 'मुह' में मद-मद 'इलायची चवाती' है, 'सेक्स रचे' (?) नखरे से अठखेलिया करती है, तत्पश्चात् 'हाथों को झुलाती' हुई, 'रक्ती' 'मुस्काती', 'नीचे कुछ देख फिर निरछी नजरों में पुतलिया उठाती है', चादनी के यह सब कर लेने के बाद बरबस कवि को स्मरण हो आता है—'तुम्हारी' भी तो आदत कभी चादनी-सी थी। इस प्यारी-प्यारी कविता में गडबड क्या है? पहले तो चादनी का 'मानवीकरण' या 'मानवीकरण' किया गया—उस पर तमाम अभिमार-गुण लादे गए और शरीरीकृत किया गया—तदुपरांत इस मानवीकृत अपाधिकता से ठोस, जीवित, वास्तविकता का मुकाबला किया गया। बात कुछ इस तरह की है कि पहले प्रेतों में आदमियों के गुण स्थापित कर दिए जाएँ और फिर आदमी से भेंट होने पर कहा जाए—अरे, पहले तो तुम प्रेत सरीखे हुआ करते थे!

स्पष्ट है कि गिरिजाकुमार एक विवश्रिय कवि है किंतु यदि कवि में विव-नियोजन की शक्ति न हो तो 'कोणाकं पर तीसरा पहर' सरीखी कविता प्राप्त होती है। पहली दो पक्तियाँ कुछ आकृष्ट करती हैं (माथुर को कविता प्रारंभ करना अवश्य आता है, यह बात और है कि पहले मोड़ के पहले ही स्टियरिंग वहीत हाथों से निकल जाता है)—'यह मंदिर/एक पथरीला पेड़ है'—किंतु प्रत्येक अगली पक्ति के साथ विव अविद्वसनीय होने लगता है और 'एक और गद्दी हुई शिला दूर तक उड़ जाती है' तक पहुँचते-पहुँचते अपनी श्रम-सिद्धता में अमग्न्य हो जाता है। गिरिजाकुमार की कविता की तमाम बार्गीगरी 'शिलाओं' को 'टूटे पत्ते सरीखे उड़ाने' में सफल नहीं हो सकती और फिर पुनः इसी विव को दुहराने का भला और क्या अर्थ हो सकता है—'एक विशाल पत्थर तरु/और सहमा छूटकर उड़ते दूर तक/पत्थर के पत्ते/चारों ओर'—कि कवि को वह अपनी रुग्णत दुर्भाग्यपूर्णता में प्रिय है और वह उसे पाठक को 'सेख' करना चाहता है।

'गंध लेने लगी आकार' फिर एक विवहृत रचना है। अपने शब्द-चयन, गठन, शैली आदि में यह स्व० मालनलाल चतुर्वेदी की दुरुहतर कविताओं का स्मरण दिलाती है। शब्दों की लकड़क में जब अर्थ खो जाता है तो मतलब यही

होता है कि कवि अपने कव्य-दारिद्र्य को मध्ययुगीन जिरहबख्तर पहना रहा है। 'गध लेने लगी आकार' एक प्रकृति-चित्र से अधिक कुछ भी नहीं है, किंतु उसे ऐसी छायावादी भाषा, विव-जाल और रूमनियत दिये गए हैं कि सप्रेषणीयता पलायन कर गई है और 'बूढ़', 'दिपनार', 'जरी', 'रोमशर', 'विशमिशी अशुको', 'चपई चीवनी', 'सबला गए', 'छूमुई', तथा 'गुधीली गुराई' के लिज-लिजे दलदल म अर्थ का हाथी हौदे तव घस चुका है।

गिरिजाकुमार तथा उनके हमउम्र कवि के सामने उनकी वरिष्ठता एक विचित्र समस्या उपस्थित करती है। वे इकट्ठे तीन चीजें होना चाहते हैं—अग्रणी, समसामयिक तथा जैसे वे वास्तव में हैं (अंतिम उनकी लाचारी है)। अग्रणी होने की आकांक्षा उन्हें इस या उस आंदोलन का संरक्षक बनने तथा उसके अनुरूप कविता छपाने, लंबे-चौड़े मैनिफेस्टो, स्पष्टीकरण तथा 'भूल-सुधार' शापा करने तथा इतिहास-पुरुष (इतिहास-श्रीम पर कविताओं की वाद आना आकस्मिक नहीं है) कहलाने को बाध्य करती है, समसामयिक होने की ललक उनसे अपनी रजतवर्ण कविताओं में आधुनिकता का खिजाब लगवाती है—उनके पास न आज की महसूस करने की शक्ति है और न ही उसको अभिव्यक्त करने वाले वलिष्ठ शब्द, जबकि जैसे वे हैं वैसा होने की उनकी नियति उनसे इस तरह की कविताएँ लिखवाती है जो विवेक-रसंद्र आचार्यद्वयी की भले ही सचती हो, आज की स्थितियों से उतनी ही दूर है जितना आकाश-वाणी से आकाश। अपनी करण स्थिति को यह न पहचानते हो, इतने 'नाईव' ये नहीं हैं, किंतु रचनाओं की सत्या और ग्रंथों के वजन से ही हिंदी-साहित्य में दाखिल हो सकने की परंपरा में इनका विश्वास निराधार नहीं है। इन्हें यह बतलाने से भी कोई लाभ नहीं होगा कि १९४३ में 'फोर क्वार्टेट्स' के प्रकाशन के बाद १९६५ में मृत्यु तक एलियट का 'इधर आपने क्या नया लिखा है' वाला कोई संग्रह न आने के बावजूद भी उसे लोग विश्व-कवि मानते रहे हैं।

## खत्म नहीं होती हरी दूब

यह हिंदी कविता का दुर्भाग्य ही रहा है कि इसमें लगातार ढर्रे से अलग लिखते आ रहे कवियों की ऊपरी प्रवृत्तियों को ही ग्रहण कर उन्हें एक सुविधाजनक लेबल लगाकर अलग कर दिया जाता रहा। पिछले कुछ वर्षों में यह माजिद शमशेरबहादुर सिंह के साथ 'कविया का कवि' विशेषण जोड़कर की गई, और इसके बाद 'हल्के फुल्केपन' का लेबल लगाकर भवानीप्रसाद मिश्र की कविता से छुट्टी पाने की कोशिश हुई। इधर एक ऐसा ही सुनियोजित कार्यक्रम मुक्ति-बोध को भी साहित्यिक लिम्बो में भेज देने का बनाया जा रहा प्रतीत होना है।

भवानीप्रसाद मिश्र (न केवल अपनी कविता में बल्कि) आयु में भी एक प्रौढ़ कवि हैं और उन्होंने हिंदी कविता के कई उतार-चढ़ाव देखे हैं। किंतु प्रारंभ से ही उनकी अपनी शैली रही है जिसने बहुत धीरे-धीरे हिंदी कविता को कहीं-कहीं प्रभावित अवश्य किया है। वे सरल शब्दों तथा सरल शिल्प के कवि रहे हैं—यह भी कहा जा सकता है कि उनकी कविताओं में शिल्प दूढ़ना उतना ही कठिन है जितना बोल चाल की भाषा में—यद्यपि उनमें बोलचाल की भाषा के कोई दोष मौजूद नहीं है। 'अधेरी कविताएँ' के पूर्व-गामी दो सग्रहों में भवानीप्रसाद मिश्र की वही तस्वीर नजर आती थी जो उनके आलोचकों ने उन्हें बख्शी थी और जिसके आदी उनके पाठक हो चुके थे—एक भले आदमी की जो मध्यम मार्ग पर चलता है जो पाठकों की समझ पर कतरई दबाव नहीं डालता, जो रोजमर्रा की कविताएँ लिखता है, जिनके पास कोई फैंशनेबल दर्शन नहीं है और जिनकी पकितया काव्य-प्रवृत्ति, आदोलन, स्कूल सत्य अथवा मिथ्यात को उजागर करने के लिए उद्धृत नहीं की जा सकती। सहयोगी कवि खुश थे कि एक ऐसा भी कवि है जो उनका प्रतिद्वंद्वी नहीं है, आलोचक उनकी कविताओं को देखकर राहन की सात सेते थे, और

पाठक जिसे 'जी हा हुजूर मैं गीत बेचता हूँ' ठीक-ठीक ममम्क मे आता था, कम-से-कम एक कवि को समझ पाने के गर्व से पुलकित होता था ।

१९६८ मे उनका दूसरा सग्रह 'कवित है दुख' प्रकाशित हुआ था जिसने उनकी 'भवानी भाई' वाली इमेज को कमोवेश गहरा ही बनाया था । किंतु यदि 'हाइन्डसाइट' का सहारा लेने दिया जाय, तो उस सग्रह की कुछ कविताओं मे निस्संदेह कुछ ऐसा था जो उनकी कविताओं मे आमतौर पर नहीं पाया जाता था—'कई बार/लगता है/बहुत लंबी खिच रही है/जीवन की शाम .. चाहता हूँ इसलिए/कि अब न जिए/कुछ भी मेरा/न शरीर/न शरीर से किए हुए काम/मेरा तमाम/डूब जाए अपार लहराते हुए किमी सागर मे' (लगता है चाहता हूँ) 'अभी मैं लगभग एक विदूषक हूँ/किंतु यह नाटक चुबे/तो कौन जाने मेरा मन/हससे-हमाने पर न हके' (इसके बाद) 'पहाड के ढलान पर/किसी ने मुझे धक्का दे दिया/और मेरी जिदगी ही बदल गई/मेरी टांग टूट गई/और अब मैं लगडाकर चलने लगा हूँ/अभिव्यक्ति अब/थोड़ी कोशिश मे हुआ करेगी' (अभिव्यक्ति) 'मन मे/अधेरे का/एक धब्बा था/जो/फैलता चला गया/और सब अधेरा है' (अधेरे का एक धब्बा) 'जैसे आज/जब शाम को/नक्कारे पर चोट पड़ी/तो न जाने कितनी गहराई मे पडा हुआ दर्द/जैसा तडप-कर/उठ खडा हुआ' (जैसा आज) 'मजा आएगा/जब कमजोर और अकेला एक आदमी/गायेगा गीत/निराशा का गली-गली मे/गूँघकर अधेरे की कली-बली मे/बुझती हुई चिनगारी की किरनें ।/और भी मजा आएगा/जब ताकतवर लोग बगलें झाकेंगे/जब एक अधेरा खाएगा/दूसरे सबेरा झाकेंगे' (समाधि से लौटकर) ।

निस्संदेह 'अधेरी कविताएँ' पढते हुए भवानीप्रसाद मिश्र की वह तस्वीर, जिसके हम अभ्यस्त थे, धुंधली पडती है और एक दूसरी ही शक्तिमय धीरे-धीरे उसकी जगह लेती है । 'अधेरी कविताएँ' का कवि जनगणमनोरजन करने वाला विदूषक नहीं है—या कहा जा सकता है कि विदूषक अवश्य है किंतु चेहरे का बहुरंगी ग्रीज-पेंट अब धुल गया है, घटियों वाली तुर्रदार टोपी वही गिर चुकी है और कानो तक फटी मुस्कराहट के पुछ जाने के बाद बरमो से हसते-हसाते चेहरे पर खिंची रेखाएँ अब गहरी दिखाई पड रही हैं । भवानीप्रसाद मिश्र जानते है कि एक अरसे तक एक प्रत्याशित भूमिका निभाने के बाद उसे बदलना एक जान-बूझकर मोल लिया जा रहा जोखिम है, किंतु वे यह भी बखूबी जानते हैं कि यदि इस समय न बदला गया तो शायद देर हो चुकी होगी—'शब्दो मे वहना है/और कहना है अभी/शुरू किए देता हूँ/तमाम जोखिम ले ली हैं/एक और जोखिम लेता हूँ ।'

प्रश्न उठ सकता है कि कौन-सा जोखिम ? आखिर किस तरह की कविताएँ

है ये जिन्हे लिखना कवि एक जोखिम समझ रहा है ? एक कवि जब उस मुहावरे से हटकर लिखना प्रारंभ करता है जिसके अन्त्यस्त उसके पाठक तथा आलोचक हो चुके हैं तो वह उन्हें उलझन में डालता है क्योंकि अब तब जो सुविधा उन्हें उपलब्ध थी वह उनसे छिनी जा रही प्रतीत होती है और वे यह देखकर नाराज होते हैं कि कवि 'विह्वल' नहीं कर रहा है। अपने सुरक्षित श्रोता वर्ग को अपनी कविता में हुए निमी मूलभूत परिवर्तन के लिए तत्पर करना एक फिफटी-फिफटी जोखिम है। और यदि कवि ओजस्वी है तो वह अपने श्रोता-वर्ग से गुस्ताशिया कर सकता है और उनकी रुचियाँ को परिष्कृत परिवर्तित भी कर सकता है। किंतु समसामयिक हिंदी कविता में भवानीप्रसाद मिश्र की पिछली और प्रस्तुत कविताएँ एक और जोखिम उठाती हैं। पिछले कुछ वर्षों में एक साथ समाज, राजनीति तथा नकार का लक्ष्य बना हुई हिंदी कविता भवानीप्रसाद मिश्र सरीखे कवियों से दूर ही रही है। शब्द स्फीति अभिव्यक्ति का आत्महता अराजकतावाद नारेवाजी, विद्रोहवाजी तथा आदोलनवाजी के इस स्वर्णिम युग में जहाँ अपने साप्ताहिक में अपने तथा अपना प्रकाशित-अप्रकाशित ग्रंथों को वर्षों के सर्वोत्तम ग्रंथ घोषित करवाना कवियाँ तथा कवि-आलोचकों का काव्य धर्म बन गया हो अपने निजी दुःख की नितांत ईमानदार कविताएँ बगैर आँखें नटेरे और मुँह पर फेचकुर लिए लिखना एक जोखिम नहीं तो और क्या है। शब्दों के जगल में जिसे हिंदी कविता कहा जाता है इतनी सरल अभिव्यक्ति एक खतरा ही है— जो कह सकता है इन दिनों/उसमें न गाने का कुछ है/न मुस्काने का/खाली शामा में/उसे पटा भर जा सकता है/उलझन भरी दृष्टि/उसके बाद गढायी जा सकती है/अधेरापन समेटते हुए/आसमान पर' (शरीर और फमलें कविता और फूल)।

घोषित रूप से 'अधेरी कविताएँ बहुत ही गहरे निचरे हुए दुःख की तथा जीवन के अंत से साक्षात्कार की कविताएँ हैं किंतु भवानीप्रसाद मिश्र ने यह दुःख कुछ इस तरह आत्मसात् किया है कि उनका जो भी अंश कविताओं तक पहुँचता है, वह एक आत्ममुग्ध की रण्य चीख नहीं बन पाता उसमें शिशिर की रात मुद्गर बजते हुए किसी अनाम तन्तुवाद्य का सगीत है जो हमारे शरीर पर भय के काटे नहीं उभारता एक अकथ उदासी का मौन प्रदान करता है। उसमें कहीं भी घोर निराशा अतिरजित भय अथवा मृत्यु प्रेम नहीं है। इन कठिन क्षणों में भी भवानीप्रसाद मिश्र उस वस्तु को नहीं भूले हैं—जिसने मुझे दृष्टि दी है/और समुद्र जिससे/लहर लेता है/क्या चीज है यह/जिसे छूकर हवा डठलाती है/और पौधा जिसे पाकर फूल देता है/क्या चीज है यह/अदम्य और कोमल और कठोर (बेचारी चेतना)।

दुःख तथा अंत को स्वीकारती कविताओं की साहित्य में कभी कभी नहीं

रही और उनमें से अधिकांश धूरवीरता से परिपूर्ण हैं या छद्म स्वीकारवाद-स्वागतवाद से। यह धूरवीरता और दर्शन अमावस की रात बस्तों के बाहर सदिग्ध पुल के नीचे से गुजरने पर बजायी जाने वाली सीटी के बहुत निकट होता है। दुःख का अहसास भवानीप्रसाद मिश्र में भी है किंतु उसमें न तो दैन्य है न पलायन—एक बहुत साफ तथा स्निग्ध स्वीकृति है—‘गुलदस्ता/मत रखो मेरे/सिरहाने/एक छोटा फूल/दि दो हाथ में/ज्यादातर तो इसलिए/कि अब बहुत है/एक फूल भी/बल्कि फूल की पखुरी/ओर थोडा इसलिए/कि बहुत है अब/गुलदस्ता भेरे लिए’ (गुलदस्ता)। बहादुरी के समीप ये पकितया पहुँचती प्रतीत होती है—‘अवाक् देखने की/दिखते रहने की घड़िया/मगर जब आ गई हैं/तब वह भी बताएंगे करके/लगभग चुप्प गाएंगे/भर देंगे हम शोर से ऊपर सूनापन/दूना मन कर देंगे हम/सिर पर टूटती तकलीफो का/ऐसे/करते ठीक गाने के दिनों का/जैसे गाकर मुक्त कठ से’ (चुप्पी गाएंगे), किंतु इनके पीछे जो विवशता है तथा विद्रूपकत्व का पुट है वह इन्हें त्रासद तथा व्यग्यपूर्ण बनाता है।

भवानीप्रसाद मिश्र की इन कविताओं सरीखी कविताओं में खतरा यह होता है कि कवि जब इन्हें शुद्ध भावनाओं के रूप में सर्वप्रथम अनुभव करता है (और यदि वह एक कमजोर कवि तथा कमजोर इंसान होता है तो) वह इनकी कक्षा में स्वयं इतना डूब जाता है कि कवि-कर्म के दूसरे तवाजो को भूलकर कच्ची भावुकता को ही कविता के रूप में प्रस्तुत करने के प्रयास में हास्मास्पद पतन को प्राप्त होता है। वह मोचना है कि उसे विचलित करने वाले ये भाव निस्संदेह कविता होंगे (‘आह से उपजा होगा गान’ इत्यादि) और वह पाठक को भी ‘द्रवित’ करेंगे। यही पर ‘द मैं हू सफर्स’ तथा ‘द मैं हू क्रिएट्स’ का अंतर स्पष्ट होता है। कवि, यदि वह वास्तव में कवि है तो, जब अपने ‘दुःख’ पर कविता लिख रहा होता है तब वह दुःख से उतना ही दूर या पास होता है जितना एक जागरूक कारीगर अपने कच्चे माल के। यह सुख की बात है कि भवानीप्रसाद मिश्र का दुःख ‘सन्निपात’ अथवा ‘समाधि’ शैली का नहीं है, यदि उनका व्यक्ति लगानार उसे भोग रहा है तो उनका कवि उसे अभिव्यक्त करने की समस्याओं में निपट रहा है—‘पुरानी आदिम/चिनगारी की तरह/फिकना चाहिए/अर्थ पुराने से पुराने शब्दों में से/नए सदमों में ‘‘सदम पुराने हो सकते हैं/नए हो सकते हैं/यह सयोग है/कि मन मेरा/आज एक नया सदम है/मगर फिकना तो चाहिए/पुराने ही शब्दों से/नये इस सदम की चिनगारी।’

यह भी द्रष्टव्य है कि यद्यपि सग्रह में पचपन कविताएँ हैं और किसी में भी शुद्ध आह्लाद नहीं है किंतु दुःख का आभूषणोकरण भी अनुपस्थित है। कवि को मालूम है कि दुःख कोई अभूतपूर्व चीज नहीं है और न ही अकेले उन्हीं को



यह प्राप्त हुई है। यही अहमाम नायक उनकी व्यथा की इतना विरल, व्यक्ति-मुक्त तथा काव्य-स्वीकार्य बना गया है—‘मोचना हू/मगर विस्तार में नहीं जाता मैं/इस मोच के/क्योंकि सचमुच जितना हुआ है/उससे अधिष्ठ होता रहा है/जब मे हुई है दुनिया/तब मे।’ गुरु-गभीर शब्दों में बचने की आदत भवानीप्रसाद मिश्र को आज की कविता के अधिकांश दोषों से बचा ले गई है इसलिए मृत्यु को इन सीधे शब्दों में स्वीकारते हुए—‘घड़ी राख होने की आए/बुरा हममें कुछ नहीं है/बुरा यह है/कि मन राख होने में घबराये/मैं खुश हू कि वह नहीं हो रहा है।’ के शाब्दिक दार्शनिकता से मुक्त होकर वह सबे हैं—‘याने अब मैं/न कोई क्षण पाना चाहता हू/न खोना/पाने और खोने की प्रक्रिया में/उदामीन हो चुका हू मैं/और बचे हुए क्षणों में/अगर वे बचे ही हैं/इतना ही चाहता हू/कि कोई पकड़ न पाए/कि यह आदमी/वक्ता काट रहा है।’

एक रचनाधर्मी कृती अपनी रचनाओं में ही जीवित रहता है और उन्हीं में मरता है—‘अबाध ठीक बात/वही जा सकती है/किबल अबाध ठीक कविता में/वही कहने के लिए/जिदगी जीता रहा/और वही कहने के लिए/अब चाहता हू/नयी एक जिदगी/नया एक देह। कविताएँ ही कवि का पलायन होती हैं और शक्ति स्रोत भी। जहाँ कवि कविता में मरता है, वहाँ कविता में ही उसका पुनरारोहण भी होता है—‘मगर ये सब/अर्थात् विकल्प ये भारे/सातवा मौसम/दारीर का स्वास्थ्य/अथवा नया देह धारण/संभव दिखते हैं/किबल कविता में/कविता में सब-कुछ संभव है। जीवन की कविता में अदम्य आस्था रखते हुए, दुखों से जूझते तथा मृत्यु की आँखों में देखते हुए भवानीप्रसाद मिश्र जानते हैं कि मृत्यु कभी नहीं होती

खतम नहीं होता पेड़ों का हरहराना  
मरकर मैं क्या करूँगा

खाली गुफा के सामने  
मरना होगा तो हरी दूब पर  
मरूँगा हरे झण्ड की छाया के नीचे

ढायरी के पन्नों पर तब तक  
सिर्फ तारीख नहीं  
रहेगी

कविता की धारा बहेगी  
अभी और कुछ दिनों  
कुछ पहरा कुछ पल्लो

## रघुवीर सहाय पर एक अधूरी टिप्पणी

'दूसरा सप्तक' में सञ्जित कविताओं से लेकर 'हसो हसो जल्दी हसो' की रचनाओं के बीच २५ वर्षों से भी अधिक की दूरी है। पच्चीस वर्ष बहुत होते हैं— एक कवि के लिए, एक भाषा में रचे गए साहित्य के लिए और उस देश के लिए जिसमें वह कवि तथा वह साहित्य रहते हैं। एक-चौथाई शताब्दी में विकास की बड़ी गुंजाइश है। रघुवीर सहाय में विकास हुआ है या नहीं, यह शायद इसी बात से जाना जा सकता है कि 'सीढियों पर धूप में' (१९६०) में उनकी जो कविताएँ सञ्जित थीं उनके मुकाबले 'दूसरा सप्तक' (संपादित १९४९, प्रकाशित १९५१) की उनकी कविताएँ निस्तेज लगने लगी थीं और 'आत्महत्या के विरुद्ध' (१९६७) के बाद तो वे शोधार्थियों के लिए ही प्रासंगिक रह गई थीं। इसके बरवस 'आत्महत्या के विरुद्ध' में ऐसी कई रचनाएँ थीं जो 'सीढियों पर धूप में' की कविताओं का तर्कसंगत तथा सुखद प्रसार लगती थीं। 'दूसरा सप्तक' की उनकी कविताएँ अब क्यों लगभग भुला दी गई हैं? इस प्रश्न का संक्षिप्त उत्तर तो यह हो सकता है कि कवि उन्हें निम्नते समय बहुत कम उम्र (२०-२२ वर्ष या इसमें भी कम) था और उस चयन में बहुत सारा विशोर-कृतित्व रहा होगा। फिर यह भी कि 'दूसरा सप्तक' के संपादक ने अपनी 'रुचि' में अनुरूप चुनाव किया होगा।

'सीढियों पर धूप में' की कविताओं की सराहना हुई है और १९६० के आस-पास ऐसा एक समय था जब रघुवीर सहाय की पाच-छ कविताएँ या उनमें से उद्धरण तत्कालीन कविता पर लिखे गए प्रायः प्रत्येक लेख में मिल ही जाते थे। 'दूसरा सप्तक' की उनकी रचनाओं पर उस समय के आलोचकों ने क्या कहा यह पूरी तरह से पता लगाना मुश्किल है और शायद अनावश्यक भी, किंतु यह अवश्य है कि 'सीढियों पर धूप में' के बहुत कम समीक्षकों ने उस

बहुत बड़ी दूरी का जिक्र किया जिसे रघुवीर सहाय तय कर चुके थे। उनकी 'अनुभूति' को 'वैचारिकता' या 'वैचारिकता' को 'अनुभूति' कब और कैसे प्राप्त हुई—या वह पहले ही उन्हें प्राप्त थी लेकिन 'दूसरा सप्तक' उनकी उस तरह की रचनाएँ समाविष्ट करने में असफल रहा—य वे प्रश्न हैं जिनका उत्तर आंशिक रूप से तो स्वयं उनकी कविताओं से निचोड़ा जा सकता है किंतु पूरी तरह से जानने के लिए (जो शायद संभव नहीं है) साहित्येतर, रचनेतर सदर्भों में भी जाना होगा। 'दूसरा सप्तक' की कविताएँ भी बहुत कम हैं, सिर्फ १४ और उनमें से अधिकांश या तो प्रकृति-चित्रण है या 'प्रेम' की किसी स्थिति के आकलन। उनकी भाषा बहुत 'स्थिर' है और बहुत कम जगहों पर ही कवि के अपने शब्द दिखाई देते हैं। दस वर्षों के लम्बे अंतराल के बाद 'सीढियों पर धूप में' एक नए रघुवीर सहाय का परिचय कराता है जिसमें रघुवीर सहायपन है, एक विलक्षण आत्मविश्वास है जो दर्प नहीं है, उसके पास नए शब्द, नई शैली, नया वैविध्य और, सबसे बड़ी बात, चीजों को लेकर अपना सोच है जो हर देखी, सुनी, अनुभव की गई चीज पर काम करता है और उसे उसके अनेक नए अर्थ लौटाता है।

यह कहना कठिन है कि अनुभूति से विचार उपजता है या विचार से अनुभूति—या ये दोनों अलग-अलग हैं भी या नहीं—किंतु रघुवीर सहाय की कविताओं के बारे में जो एक बात कही जा सकती है वह यह है कि वे गहरे अर्थों, मानवीय अनुभूति तथा मानवीय विचार की रचनाएँ हैं। हिंदी और विश्व में 'दर्शन', 'आंदोलन' और 'आस्थाएँ'—जिनमें से अधिकांश भगुर और परिहार्य थे—आएँ और गएँ किंतु रघुवीर सहाय की कविताएँ उनसे न केवल अप्रभावित रही हैं बल्कि उनके लिए चुनौती-सी बन गई है। 'प्रयोगवाद', 'नई कविता' 'सरियलिज्म' 'अस्तित्ववाद', 'प्रगतिवाद', 'अकविता' आदि आकर चले गएँ लेकिन रघुवीर सहाय की कविता उनकी आश्रित नहीं रही, सुविधाप्रेमी आलोचकों ने भले ही उन पर कोई ठप्पा लगाने की कोशिश की हो। रघुवीर सहाय को न उपनिषद् खींचते हैं और न सार्त्र, न माक्स न कार्ल पापर। मानव-अस्तित्व के 'शाश्वत' प्रश्नों में उनकी कोई दिनचस्पी नहीं है। वे बहुत स्वस्थ अर्थों में मानवीय इहलोक के कवि हैं।

इहलोक का मोटा अर्थ हम लगा सकते हैं मानवीय इच्छाएँ, आवश्यकताएँ तथा सबंध—हालांकि शायद ये पर्यायवाची शब्द ही हैं क्योंकि मानवीय सबंध मानवीय आवश्यकता होते हैं और दोनों ही मानवीय इच्छाओं से उपजते हैं। हमें मालूम है कि रघुवीर सहाय ने अपनी काव्य-यात्रा प्रकृति और प्रेम से प्रारंभ की। युवा कवि यदि इनसे आरंभ करे तो इसमें आश्चर्य क्या—और जब बात पच्चीस वर्ष पहले की हो तो और भी कम। किंतु हिंदी और विश्व की

अन्य भाषाओं में मिलाकर सैकड़ों कवि ऐसे होंगे जो प्रकृति और प्रेम में ही— एक आसान किस्म की प्रकृति और एक आसान किस्म के प्रेम—मुन्तिला हो रहे। यानी उन्हें जगत गति नहीं व्यापी। यही फर्क है जो 'अचल' को 'अचल' और रघुवीर सहाय को रघुवीर सहाय बनाता है।

कोई कवि कुछ दूसरे समकक्ष कवियों से अलग और उम समय लिख रहे अधिकांश कवियों में बेहतर कैसे और कब बन जाता है? यह जान पाना बहुत आसान नहीं है लेकिन रघुवीर सहाय का कवि 'सीढियों पर धूप में' की कविताओं को लिखते समय उस निर्णायक क्षण को पीछे छोड़ गया था। 'सीढियों पर धूप में' में कुछ कम नहीं, अठहत्तर कविताएँ हैं। कोई और कवि होता तो इतनी कविताओं को हिंदी के चौराहे पर ले आने की उपलब्धि के परिश्रम के फौरन बाद लस्त होकर गिर पड़ा होता और शायद वे कविताएँ भी मुला दी गई होती। लेकिन उन कविताओं को उस समय पढ़ने का सुख कुछ और तो था ही, आज भी उन्हें फिर पढ़ा जा सकता है। यह बात और है कि उनमें से कुछ तो खालिस चुहलबाजियाँ थीं और कुछ इसलिए भी लिखी गई थीं कि कवि अपनी अस्मिता पा लेने की वजह से स्वाभाविक अतिरिक्त उल्लास का अनुभव कर रहा था और किसी भी क्षण, किसी भी तजुबों को कविता में बदल सकने की सफलता को दुहरा रहा था। रघुवीर सहाय का, या ऐसे किसी भी कवि का जिसने एक नई भाषा और शैली या शैलियाँ प्राप्त कर ली हों, उत्साह पाठकों और समीक्षकों को प्रभावित करता ही। जब कोई असामान्य रूप से श्रेष्ठ कृति सामने आती है तो एक अरसे तक वह एक सामूहिक आल्हाद को जन्म देती है। उसके चमते कृतिकार की छोटी-मोटी खामियाँ नजरअंदाज कर दी जाती हैं—या उस समय उन पर नजर जाती ही नहीं। बहुत कठोर माप-दण्डों का इस्तमाल करें तो 'सीढियों पर धूप में' की शायद एक-तिहाई कविताओं को अब मुलाया जा सकता है, कुछ को किसी पवित्र, किसी छंद या किसी शरारत के लिए उद्धृत किया जा सकता है, किंतु कम-से-कम बीस कविताएँ उसमें ऐसी हैं जो रघुवीर सहाय के प्रत्येक प्रतिनिधि सकलन में हमेशा रखी जाएंगी।

'सीढियों पर धूप में' के बाद रघुवीर सहाय के जो दो कविता-संग्रह आए हैं (उनका समय या आलस्य विलक्षण है—पच्चीस वर्षों में वे सिर्फ तीन बार कविताएँ लेकर आए—काग, अज्ञेय, माधुर या आज के जमाने के जगूड़ी से ही वे कुछ सीख लेते।) उनके बीच हमें उपरोक्त बीस कविताओं में मिल जाएंगे। ऊपर इहलोक की बात कही गई है। 'सीढियों पर धूप में' की इन सारमूल कविताओं में रघुवीर सहाय का अपना सारा हमें मिल जाता है। यह दुनिया है स्वयं एक व्यक्ति की, पिता, भाई, बहिन, प्रेयसी, भीड़, मुहल्ला, घर-गिरस्ती अच्छाइयों, घुराइयों, सगीत, अकेलेपन, मूर्खों, मार तगाम लोगों, ममता, दया,

करणा की। इसमें यह बात भी शामिल करनी है कि यह १९६० के आस-पास के भारत का भी ससार है और मूलतः यह गाव का ससार नहीं है बल्कि कस्बे या शहर के निम्नमध्यवर्ग का ससार है जो हिंदी के अधिकांश कवियों का ससार रहा है। भले ही वह उनकी कविता में अनुपस्थित रहा हो।

‘निम्नमध्यवर्ग’ नामक कोई चीज होती है यह नहीं मालूम किंतु पढ़े-लिखे निर्धन परिवार गायद स्वयं को यही कहना अच्छा समझते हैं। इस वर्ग की शासदी यह है कि यह मुखमरी की हृद तक पारिवारिकता बनाए रखना चाहता है। अमहाय तो वह होता ही है और उस पर चारों ओर से मार पड़ती है। सतत् अभाव, बेकारी, कम या एक समय भोजन, जवान होती हुई कुवारी बहिनें या बुआएं, पिटकर या अपमानित होकर लौटते हुए भाई, बूढ़े होते हुए पिता, ढहता हुआ खपरैलो वाला खडहरनुमा घर आदि से इसका प्रगाढ़ परिचय रहता है और इससे परे सारी दुनिया बहुत क्रूर या बहुत ज्यादा लगती है। ऐसे किसी परिवार में यदि किसी के भाग्य में कवि होना बदा है तो परिवार, स्त्रियों और सताए गए लोग के प्रति अदम्य सहानुभूति उसे अनायास और प्रचुर मात्रा में प्राप्त होती है।

सहानुभूति के बहुत सारे स्तरे हैं। कभी वह आत्म-दया बन जाएगी या सिर्फ दूसरों पर ‘दया’ करने वाली करुणा। वह या तो एक हमेशा रिसता हुआ घाव बन जाएगी जिसे प्रदर्शित कर कुछ कमाया जा सके या दयालु की दयालुता—एक आमूषण। अपने एक रूप में वह ससार के समस्त पीडित जनो के लिए एक वायवीय भावना बन जाएगी और दूसरे रूप में केवल अपने आस-पास के लोगों पर ही खर्च की जाने वाली राशि। सहानुभूति अक्सर एक और काम करती है और वह है अपने पात्र को शाश्वत ‘बेचारा’ बना देना। यानी कई व्यक्ति ऐसे होते हैं जो जब वे अपनी सहानुभूति या करुणा किसी को देते हैं तो चाहते हैं कि जिसे वह दी जा रही है वह अपना सारा व्यक्तित्व खो दे और सिर्फ असहाय, लाचार बना रहे और उन्हें पुण्य कमाने देता रहे। ससार की अधिकांश सरकारों, संस्थाओं, धनाढ्यों तथा मध्यवर्गीय व्यक्तियों में ये भावनाएं प्रबल रूप में विद्यमान रहती हैं।

रघुवीर सहाय में मानव के प्रति गहरी सहानुभूति है इसमें लेशमात्र भी सदेह नहीं है। यदि यह कहा जाय कि निराला के बाद हिंदी में सहानुभूति और करुणा की कतिपय अत्यंत विचलित कर देने वाली कविताएं उन्होंने ही लिखी हैं तो शायद यह अतिशयोक्ति नहीं होगी। ‘सीढियों पर घूप में’ से उनकी ‘यही मैं हूँ’, ‘शक्ति दो’, ‘मेरा एक जीवन है’, ‘थके हैं’, ‘आह, कितनी अच्छाईया’, ‘दे दिया जाता हूँ’ आदि ऐसी ही कविताएं हैं और ‘आत्महत्या के विरुद्ध’ में ‘अकाल’ (पहली पंद्रह पक्तियां), ‘हरी गहरी रात’, ‘चढ़ती स्त्री’,

‘सस्ती औरत’ (पहली ग्यारह पक्तिया) और अन्य कई कविताओं में लिखी हुई पक्तिया दृष्टव्य हैं। आदमी या औरत की समसामयिक फजीहत पर उपजी यह स्वस्थ कृष्णा तथा सहानुभूति ‘हसो हसो जटवी हमो’ की ‘पानी पानी’, ‘आज का पाठ है’, ‘सेब बेचना’, ‘रामदास’, ‘हिंदू पुलिस’, ‘दर्द’, ‘अधूरे काम’, ‘बाला नगा बच्चा पैदल’, ‘आमार सोनार दिल्ली’ आदि कविताओं में स्पष्टित हो रही है।

कितु कोरी सहानुभूति—बह कितनी भी खालिस और ईमानदार क्या न हो—कितनी दूर तक कारगर होगी? सहानुभूति एक ऐसा बरदम होता है जो अगनी सीढी पर ही चुक जाता है। रघुवीर सहाय की ‘सीढियों पर धूप में’ की कविताए कर्णा और ममता से अवश्य भरी हुई थीं किंतु उनकी ये भावनाए केवल अपने स्वजनो तक ही सीमित थी। किंतु जैसा कि सोमदत्त की एक कविता में कहा गया है, स्वजनो की पीडा की पहचान से ही प्रारंभ कर हम सार्वजनिक पीडा तक पहुंचते हैं। ‘सीढियों पर धूप में’ से सहानुभूति, कृष्णा, ममता का स्रोत बह अवश्य निक्ला है किंतु अभी उसे अनेक चट्टानें फोडनी हैं, यद्यपि अंतिम कविता ‘दे दिया जाता हूँ’ में उन चट्टानों के धीरे-धीरे चटखने का पूर्वाभास अवश्य है।

पता नहीं कितनी बार और किस किसने यह कहा है कि पानी एक बड़ा हथियार है। ऊपर मैंने सहानुभूति का स्रोत लिख दिया है इसलिए इसी रूपक को आगे बढ़ाते हैं। यदि यह स्रोत पसरकर सरोवर बन गया तो सीमित हो जाएगा, चारों ओर से घिर जाएगा और सुरक्षित हो जाएगा। वह मस्त्र नहीं रहेगा बल्कि सुरक्षा का मोहताज हो जाएगा। किंतु यदि यह गतिशील रहता है तो पहाड़ों को अपनी आरी से काट देगा और घाटियों को चीर देगा।

१९६० से १९६७ के बीच हिंदी कविता को कुछ हुआ और रघुवीर सहाय की कविता को भी। या ऐसा भी कह सकते हैं कि कुछ अलग-अलग कवियों में एक साथ कुछ परिवर्तन हुए और उन्हीं परिवर्तनों से १९६० के बाद की कविता का एक भिजाज बना। वे परिवर्तन क्यों हुए और अन्य कवियों में कैसे हुए? इसमें जाना यहाँ संभव नहीं। यही कह सकते हैं कि एक लंबे ‘डिसोसिएशन ऑफ सेन्सिबिलिटी’ के बाद ‘रिअसोसिएशन ऑफ सेन्सिबिलिटी’ हुआ। इसके कुछ आभाम निराला में मिलने लगे थे, शमशेर में भी वे थे, मुक्तिबोध में भी इस पुनर्मिलन का एक महत्वपूर्ण पहलू था। किंतु अज्ञेय में वह नहीं था और घड़ी को पीछे करने की तमाम कोशिशों के बावजूद १९६० के बाद की कविता न अपनी अस्मिता, कविता की अस्मिता प्राप्त की। हिंदी में आधुनिक ‘सेन्सिबिलिटी’ का प्रादुर्भाव—सही अर्थों में आधुनिक और बहुमुखी आधुनिकता का आगमन—१९६० के आस-पास ही हुआ मानना चाहिए।

अब वह क्या चीज है जो आपुनिवृत्ता की निशानी है—उसे बौद्धिकता कह लें, व्यंग्य की पहचान कह लें, आदमी के अस्तित्व की मौलिक साक्ष्य का एहसास कह लें, चीजों के कई पहलुओं को अलग-अलग या एक साथ देख लेने की कूबत कह लें (और चाहे तो इस फेहरिस्त को और लंबी कर लें) किंतु यह सच है कि 'सीढियों पर धूप में' और 'आत्महत्या के विरुद्ध' के बीच रघुवीर सहाय के विचार-प्रसार तथा अनुभूति में एक महत्वपूर्ण फर्क आया। और जैसा कहा जा चुका है यह फर्क अलग-अलग ढंग से हिंदी के प्रायः प्रत्येक उल्लेख्य कवि में आया। रघुवीर सहाय में यह परिवर्तन इम तरह आया कि उनकी गहरी मानवीय सहानुभूति न केवल बनी रही बल्कि उन्होंने यह भी समझ लिया कि आज के समाज में लोग दयनीय, लाचार और असहाय बिसके द्वारा और क्यों बनाए जाते हैं और जब उन्होंने यह समझ लिया तो उनकी करुणा और सहानुभूति तथा भमता एक बहुत गहरी नफरत, बहुत बड़े शोध में बदल गई और चूकि रघुवीर सहाय हिंदी के योग्यतम कवियों में से हैं इसलिए उनमें व्यंग्य की मात्रा और नैतिक रूप से फूहड़ लोगों पर हसने का माहा भी आया।

रघुवीर सहाय के इस पहलू पर ध्यान रखना बहुत आवश्यक है क्योंकि आज की अधिकांश प्रतिबद्ध कविता समाज को बदल डालने के अपने महान् उत्तरदायित्व के बोझ से इतनी आक्रांत है कि उसे उन लोगों पर न तो स्नेह रह गया है और न गुस्सा जिनके लिए वह फूटकार करती सुनाई देती है। उसके पास वह बुद्धि और वह दृष्टि नहीं है जो आस-पास हो रहे सब कुछ को समझती और देखती है और एक सचमुच तगड़ी कविता की रचना करती है। आज की अधिकांश कविता में परिवार, भिन्न, औरत, घर-गिरस्ती, मामूली जीवन को सपूर्ण बनाने वाले लोगवाग आदि भयावह ढंग से अनुपस्थित है और एक सदमंहीन जमात असह्य कविताएँ लिख रही है जिन्हें लेकर 'आलोचको' की एक हास्यास्पद अक्षीहिणी सिर धुन रही है। बहुरूपियों की इतनी बड़ी भीड़ कभी-भी एक साथ कवियों तथा आलोचकों के रूप में सामने आती नहीं देखी गई। रघुवीर सहाय की कविता रूढार्थ में प्रतिबद्ध कविता नहीं है किंतु जिन स्रोतों से उनकी कविता फूटती है वे इतने वास्तविक, असली और गहरे हैं कि उसे सामान्य प्रतिबद्ध बनने की कोई आवश्यकता ही नहीं है, उल्टे वह तथाकथित प्रतिबद्ध कविता के व्याख्याकारों को बाध्य करती है कि वे अपने औजारों को बदलें और बौद्धिक क्षितिज को विस्तृत करें या फिर उसके प्रति एक जघन्य चुप्पी साध लें या अपने जाहिल तर्कजाल से उसे प्रतित्रियावादी वगैरह घोषित करें। लेकिन साहित्य में शायद एकमात्र नियम यह है कि खराब कविता एक क्षणभंगुर स्वर्णयुग के बाद शाश्वत अधकार में विलीन हो

जाती है और अपने साथ अपने व्याख्याकारों को भी वही नियति प्रदान करती है जबकि सही कविता (कभी-कभी कुछ अरसे तक उपेक्षित रहने के बाद) हर समय एक नया अर्थ लिए हुए प्रासंगिक बनी रहती है और वह हमेशा प्रतिबद्ध होती है या उसमें वह गुण होता है जिसकी तलाश में आदमी प्रतिबद्ध होता है।

मानवीय सहानुभूति के रास्ते से होते हुए जब रघुवीर सहाय को कविताओं ने समसामयिक समाज की भयावहता को, उसके पातक, पद्म, निर्दयता, बेगमी, फूहड़पन और नृशंखता को पहचाना, उसे अपना एक बड़ा विषय बनाया तो भाषा, शिल्प आदि पर नियंत्रण रखते हुए भी बहुत-मारा लिख गए—‘आत्महत्या के विरुद्ध’ में राजनीति और व्यवस्था पर प्रहार करने वाली उनकी कविताएँ ‘हसो हसो जल्दी हसो’ की ऐसी कविताओं के अनुपात में ज्यादा हैं और शायद ज्यादा बड़ी भी हैं। मितु १९६० के बाद व भारत की यदि हम याद करें तो कदाचित् ऐसा नहीं लगेगा कि वे बहुत ज्यादा धी या बहुत ज्यादा बहती थी। आज हमें १९६७ की वे कविताएँ ‘ओवरक्लि’ दोष से ग्रस्त लगें यह नितांत अस्वाभाविक नहीं मितु रघुवीर सहाय को उस समय मालूम था (प्रत्येक सही कवि को मालूम रहता है) कि उन्होंने समसामयिक सच्चाई को कहने का एक नया तरीका पाया था और वह उत्साह और आत्म-विश्वास उन्हें कुछ ज्यादा बहा ले गया हो। बहरहाल, ‘हसो हसो जल्दी हसो’ की कविताओं में रघुवीर सहाय ने अपना काव्य-क्षेत्र नहीं बदला है किंतु अभिव्यक्ति पर एक कलात्मक नियंत्रण अवश्य लगाया है। ‘आत्महत्या के विरुद्ध’ की तुलना में इस सग्रह में पूरी बारह कविताएँ ज्यादा हैं किंतु तंत्र और व्यवस्था से जूमने वाली कविताएँ—शब्दों और अभिधा तथा कौशल का ज्यादा इस्तेमाल मागने वाली—रचनाएँ अपेक्षाकृत कम हैं। इसका अर्थ यह नहीं है कि १९७५ के प्रारंभ तक (जब यह सग्रह प्रकाशित हुआ) भारतीय जनता जिस सकट में थी उसमें कोई फर्क पड़ा था, सिर्फ यही कि रघुवीर सहाय का जागरूक कवि समझ रहा था कि बाहरी यथास्थिति उसकी अपनी रचनात्मक यथास्थिति न बन जाए।

अभिव्यक्ति पर इस कलात्मक नियंत्रण के परिणाम ‘हसो हसो जल्दी हसो’ की कविताओं को जरा भी कम पैनी नहीं बनाते। उनका निर्मम व्यंग्य, उनकी पैनी निगाह वही भी कूद नहीं पड़ते। बल्कि ‘आज का पाठ है’, ‘रामदास’, ‘अधिकार हमारा है’, ‘हिंदू पुनिस’ आदि कविताएँ ‘आत्महत्या के विरुद्ध’ की अधिकांश सदात्म कविताओं से ज्यादा ताकतवर हैं—अपनी साफगोई और सीधे चोट करने के गुण में। नियंत्रण हुआ है शब्दा व स्वर्ण में और इसलिए शिल्प में भी हुआ ही होगा। ‘आत्महत्या के विरुद्ध’ की उन कविताओं में से ८ कविताएँ दो पृष्ठों से अधिक लंबी हैं जबकि ‘हसो, हसो जल्दी हसो’ की ५१ कविताओं



में से केवल ४। एक पृष्ठ की कविताएँ पहले सप्तरह में २६ हैं और दूसरे में ३५। स्पष्ट है कि कवि अभिव्यक्ति-प्रसार को समेट रहा है और शब्दों को ज्यादा संपृक्त बना रहा है।

कुछ कवि और कुछ कविताएँ इतने असली होते हैं कि किसी भी ऐसे समीक्षक के लिए, जो बेधर्मी से समसामयिक रूढ़ियाँ नहीं दुहरा रहा है, बहुत बड़ी कठिनाई हो जाती है। रघुवीर सहाय की कविता में कुछ ही समय पहले के भारत की इतनी सच्ची कविताएँ हैं कि उन्हें 'प्रतिबद्ध', 'क्रुद्ध', 'आम आदमी का पक्षधर', 'जनवादी' आदि कहा जा सकता है। उनकी कुछ कविताएँ आपके हृदय के व्यक्तिगत कोने पर इतना गहरा प्रभाव डालती हैं—'दोहराने दो मुझको अपनी बच्ची पर बाप का दुलार/वह जो अगली शताब्दी में विचित्र कोई मौत पाने को है' या पूरी-की-पूरी 'बड़ी हो रही है लडकी' और विशेषतः उसकी यह भयावह और कष्टपूर्ण पकितया

एक पालना होगा

वह उसे देखेगी और अपने बचपन की यादें आयेंगी

अपने बच्चे के भविष्य की इच्छा

उन दिनों कोई नहीं करता होगा

वह भी न करेगी

कि उन्हें 'मार्मिक' कविताओं का रचयिता' कहा जा सकता है या अलग-अलग स्थितियों में देखी गई अलग-अलग स्त्रियों पर उनकी कविताओं से उन्हें 'मध्य-वर्गीय नारी का चित्तेरा' घोषित किया जा सकता है। यह और ऐसे सब विशेषण रघुवीर सहाय के लिए उपयुक्त हैं किंतु कभी कभी ऐसा लगता है कि ऐसे लेवल चिपकाकर हम कवि को, कविता को तथा स्वयं को सस्ता और फूहड़ बना देते हैं। कवि के लिए कवि-कर्म ही—किसी चीज की अभिव्यक्ति मांगना और कवि का उसे वह दे देना ही—शायद सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण होता होगा और यदि उसे आलोचक यह बताए कि अमुक कविता में वह यह कर रहा था या करना चाहता था तो वह सासत में पढ़कर या गलत समझ लिए जाने के कारण (जिसकी संभावना बहुत प्रबल है) चुप हो जायेगा। रघुवीर सहाय के कवि के बारे में बचकाना हुए बिना यही कहा जा सकता है कि वे ससद से सड़क तक के ही कवि नहीं, वहाँ से घर-गिरस्ती, बाल-बच्चों, पास-पड़ोस के 'सिनेमा बेरिते' के कवि हैं और वे भावनाएँ जो वे अनुभव करते हैं और जगाते हैं उनका वैविध्य भी असामान्य है। आम आदमी को लेकर हिंदी के मूर्खों का एक महामंडल बहुत शोर मचा रहा है किंतु उस कोलाहल से ऊपर रघुवीर सहाय की ये एकदम सादा पकितया बहरा कर देने वाली हानत तक तुमुल

मैंने वहा डपट कर  
 ये सेब दागी है  
 नहीं नहीं साहब जी  
 उसने कहा होता  
 आप निश्चित रहे  
 तभी उसे खासी का दौरा पड गया  
 उसका सीना धामे खासी यही कहने लगी ।

हिंदुस्तान की जिंदगी में द्रवित और व्याकुल होने की सामग्री हमेशा से प्रचुर रही है और उसका प्रयोग हिंदी के साहित्यकारों ने, कवियों ने अपने-अपने ढंग से खूब किया है। ऐसा आम तौर पर कहा और माना जाता है कि पूर्व के लोग भावुक होते ही हैं। भावुकता हिंदी कविता में बिलखी पडी है और अनेक कवियों ने पाठकों को अनेक चीजों पर तरस खाने के लिए आमंत्रित किया है। रघुवीर सहाय की विवलिप्त करने वाली कविताएँ 'रियर जर्जर' नहीं है क्योंकि उनके पीछे सबसे पहले तो एक ईमानदार तथा गहरा, स्वयं अपना अनुभव है और उसके बाद एक सजग कवि का समय, शली, शब्द-चयन आदि भी है, जिससे होता यह है कि वह अनुभव, जो भावुक हो भी सकता था, पाठकों को एकदम 'कच्चा' या 'टटका' नहीं दे दिया जाता, उसे एक 'सपूर्ण' आकार भी नहीं दिया जाता बल्कि उसके पहले और उसके बाद बहुत-सा यू ही छोड़ दिया जाता है कि अब आप चाहें तो खुद उसे पूरा करें।

रघुवीर सहाय की कविताएँ असदिग्ध रूप से प्रतिबद्ध कविताएँ हैं और ऐसी वे इसीलिए हैं कि मूलतः वे आदमी से प्रतिबद्ध है यह आकस्मिक नहीं है कि उनकी कविताओं में लोग, लोग, मार तमाम लोग भरे पडे हैं—अलग-अलग भी और एक साथ भी। सच कहा जाए तो नागार्जुन को छोड़कर हिंदी के किसी और कवि में विराट् भारतीय जनता की ऐसी शुद्ध शारीरिक—इतनी कि आप उसे नहीं देख ही नहीं, लगभग छू और सूँघ भी सकें—उपस्थिति नहीं है। यह ठीक है कि कुछ कवियों के यहाँ परिवार और गाँव और कस्बा मिल जाएगा और कुछ के यहाँ महानगर भी, लेकिन लगभग समूची भारतीय जनता की तस्वीर—यानी वे लोग जो दुर्घटना से लेकर जनसभा तक आनन-फानन में जमा हो जाने को तैयार बैठे या खड़े रहते हैं—शायद रघुवीर सहाय और नागार्जुन के पास ही है। लेकिन लोगों या जनता या भीड़ का कवि होना सुविधाजनक भी है—आप आजीवन मजे से जनकवि बने रह सकते हैं—और इसी खतरे को पहचानते हुए रघुवीर सहाय 'रामदाम', 'मैंकू', 'गिरीश', 'देवी

में से केवल ४। एक पृष्ठ की कविताएँ पहले संग्रह में २६ हैं और दूसरे में ३५। स्पष्ट है कि कवि अभिव्यक्ति-प्रसार को समेट रहा है और शब्दों को ज्यादा संपृक्त बना रहा है।

कुछ कवि और कुछ कविताएँ इतने असली होते हैं कि किसी भी ऐसे समीक्षक के लिए, जो बेशर्मी से ममसामयिक रूढ़ियाँ नहीं दुहरा रहा है, बहुत बड़ी कठिनाई हो जाती है। रघुवीर सहाय की कविता में कुछ ही समय पहले के भारत की इतनी सच कविताएँ हैं कि उन्हें 'प्रतिबद्ध', 'क्रुद्ध', 'आम आदमी का पक्षधर', 'जनवादी' आदि कहा जा सकता है। उनकी कुछ कविताएँ आपके हृदय के व्यक्तिगत कोने पर इतना गहरा प्रभाव डालती हैं— दोहराने दो मुझको अपनी बच्ची पर बाप का दुसारा/वह जो अगली शताब्दी में विचित्र कोई मौत पाने को है' या पूरी-की-पूरी 'बड़ी हो रही है लडकी' और विशेषतः उसकी यह मयावह और वरुण पक्तियाँ

एक पालना होगा

वह उसे देखेगी और अपन बचपन की यादें आयेंगी

अपने बच्चे के मविष्य की इच्छा

उन दिनों कोई नहीं करता होगा

वह भी न करेगी

कि उन्हें मार्मिक कविताओं का रचयिता' कहा जा सकता है या अलग-अलग स्थितियों में देखी गई अलग-अलग त्रिधा पर उनकी कविताओं से उन्हें 'मध्य-वर्गीय नारी का चितेरा धोपित किया जा सकता है। यह और ऐसे सब विशेषण रघुवीर सहाय के लिए उपयुक्त हैं किंतु कभी-कभी ऐसा लगता है कि ऐसे लेवल बिपकाकर हम कवि को, कविता को तथा स्वयं को भस्ता और फूहड़ बना देते हैं। कवि के लिए कवि-कर्म ही—किमी चीज की अभिव्यक्ति मागना और कवि का उसे वह दे देना ही— धायद सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण होता होगा और यदि उसे आलोचक यह बताए कि अमुक कविता में वह यह कर रहा था या करना चाहता था तो वह सासत में पडकर या गलत समझ लिए जाने के कारण (जिसकी समावना बहुत प्रबल है) चुप हो जायेगा। रघुवीर सहाय के कवि के बारे में बचकाना हुए बिना यही कहा जा सकता है कि वे ससद से सडक तक के ही कवि नहीं, वहां से घर गिरस्ती, बाल-बच्चों, पास-पड़ोस के 'सिनेमा बेरिते' के कवि हैं और वे भावनाएँ जो वे अनुभव करते हैं और जगाते हैं उनका वैविध्य भी असामान्य है। आम आदमी को लेकर हिंदी के मूल्यों का एक महामंडल बहुत शोर मचा रहा है किंतु उस कोलाहल से ऊपर रघुवीर सहाय की ये एकदम सादा पक्तियाँ बहरा कर देने वाली हालत तक तुमुल

है :

मैंने कहा डपट कर  
ये सेव दागी है  
नही नही साहब जी  
उसने कहा होता  
आप निश्चित रहे  
तभी उसे खांसी का दौरा पड गया  
उसका सीना थामे खांसी यही कहने लगी ।

हिंदुस्तान की जिदगी में द्रवित और व्याकुल होने की सामग्री हमेशा से प्रचुर रही है और उसका प्रयोग हिंदी के साहित्यकारों ने, कवियों ने अपने-अपने ढंग से खूब किया है । ऐसा आम तौर पर कहा और माना जाता है कि पूर्व के लोग भावुक होते ही हैं । भावुकता हिंदी कविता में बिखरी पड़ी है और अनेक कवियों ने पाठकों को अनेक चीजों पर तरस खाने के लिए आमंत्रित किया है । रघुवीर सहाय की विवलिता करने वाली कविताएँ 'रियर जर्कर' नहीं हैं क्योंकि उनके पीछे सबसे पहले तो एक ईमानदार तथा गहरा, स्वयं अपना अनुभव है और उसके बाद एक सजग कवि का समय, शली, शब्द-चयन आदि भी हैं, जिससे होता यह है कि वह अनुभव, जो भावुक हो भी सकता था, पाठकों को एनदम 'कच्चा' या 'टटका' नहीं दे दिया जाता, उसे एक 'सपूर्ण' आकार भी नहीं दिया जाता बल्कि उसके पहले और उसके बाद बहुत-सा यू ही छोड़ दिया जाता है कि अब आप चाहे तो खुद उसे पूरा करें ।

रघुवीर सहाय की कविताएँ असदिग्ध रूप से प्रतिबद्ध कविताएँ हैं और ऐसी वे इसीलिए हैं कि मूलतः वे आदमी से प्रतिबद्ध है यह आकस्मिक नहीं है कि उनकी कविताओं में लोग, लोग, मार तमाम लोग भरे पडे हैं—अलग-अलग भी और एक साथ भी । सच कहा जाए तो नागार्जुन को छोड़कर हिंदी के किसी और कवि में विराट् भारतीय जनता की ऐसी शुद्ध शारीरिक—इतनी कि आप उसे सिर्फ देख ही नहीं, लगभग छू और सूँघ भी सकें—उपस्थिति नहीं है । यह ठीक है कि कुछ कवियों के यहाँ परिवार और गाँव और कच्चा मिल जाएगा और कुछ के यहाँ महानगर भी, लेकिन लगभग समूची भारतीय जनता की तस्वीर—यानी वे लोग जो दुर्घटना में लेकर जनसभा तक आनन-फानन में जमा हो जाने को तैयार बैठे या खड़े रहते हैं—शायद रघुवीर सहाय और नागार्जुन के पास ही हैं । लेकिन लोगों या जनता या भीड़ का कवि होना मुविधाजनक भी है—आप आजीवन मजे से जनकवि बने रह सकते हैं—और हमी खतरे को पहचानते हुए रघुवीर सहाय 'रामदास', 'मैकू', 'गिरीश', 'देवी

दयाल वर्मा तथा मुसद्दीलाल आदि के भी कवि है। यानी आप कह सकते हैं कि एक ओर तो वे कीटाणु का भी देखते हैं और महामारी को भी और दूसरी ओर उन गधाते सागा को भी, जो भीड़ बनकर आगे बढ़ते हैं और जब बदहवास भागते हैं तो सड़क पर कुछ गिरे हुए और कुचले हुए इन्सान बच रहते हैं— जनता' के आदर्शों और 'आकाशाओं' के अवशेष।

रघुवीर सहाय की कविताओं का सार इस तरह हमारे आस-पास का सार है और यह भी मुमकिन है कि वह हमारा देखा और समझा गया मसाला न हो या अनात देखा और समझा गया हो, या पूरी तरह देखा-समझा गया हो और हमने चुप लगाना ही ठीक समझा हो। रघुवीर सहाय की कविताएँ वह अप्रिय और अलोपप्रिय कार्य करती हैं—वे हमेशा एक गरीब रिश्तेदार की तरह ऐन ड्राइंग-रूम में उस वक्त चली आती हैं जब आप साहित्य-संगीत-कलाप्रेमी उपमन्त्री सदन की हालत पर दो-चार हो रहे होते हैं। रघुवीर सहाय की कविता उन्हीं की पीढ़ी के दो अन्य महत्त्वपूर्ण कवियों—श्रीकांत वर्मा और कदारनाथ सिंह—की कविताओं से भिन्न है—श्रीकांत वर्मा की कविताओं से एकदम अलग और कदारनाथ सिंह की कविताओं से अनात अलग। श्रीकांत वर्मा और कदारनाथ सिंह दोनों में एक लिखल' बक्के के बाद बौद्धिकता आई और श्रीकांत एक दृष्टि से हिंदी के सर्वाधिक बौद्धिक कवि कह जा सकते हैं। वे भारतीय आदमी और समाज की हालत' के कवि नहीं हैं वे मानवीय अस्तित्व के उद्देश्य तथा नियति' के कवि हैं। उन्हें एक दार्शनिक कवि भी कहा जा सकता है या किसी हद तक 'मेटाफिजिकल' भी। कदारनाथ सिंह ने गीतात्मक कविताएँ लिखी हैं नयी कविता के जमान की कुछ सर्वश्रेष्ठ कविताएँ भी और सालों दशक के अंत तक उनकी कविता भी सीखी और पैनी हो चली थी किंतु कदारनाथ सिंह में एक रिजर्व—एक स्वस्थ रिजर्व—बना रहा जो उनकी कविता को विभी और की कविता सरीखी बनने से लगातार रोक रखने में सफल रहा। दरअसल रघुवीर सहाय, श्रीकांत वर्मा, कदारनाथ सिंह और कुवर नारायण ही अलग-अलग तरीके से हिंदी कविता की उस पीढ़ी की प्रतिनिधि आवाजें हैं जो इस समय आयु के पचासवें के पास पहुँच रही हैं। उनके अभाव कवि है अवश्य, किंतु यदि हिंदी कविता के एक दौर को परिभाषित करना हो तो वह इन के बिना नहीं हो सकता। खैर बात रघुवीर सहाय के काव्य-सार की हो रही थी। हिंदुस्तानी कस्बे और शहर की दुनिया श्रीकांत वर्मा और कदारनाथ सिंह की भी दुनिया है किंतु जहाँ श्रीकांत ने अपनी कविता से सबदनशीलता, करुणा और मानवीय परवाह को लगभग बिल्कुल बहिष्कृत कर दिया है वहाँ कदारनाथ सिंह ने उन्हीं गीतात्मकता दी या बाद में कुछ ऐसी बौद्धिक ऐन्द्रियता जो विश्व-कविता में शायद

जातीनी-अमरीकी कवियों के पाम ही है। श्रीकांत और बेदार दोनो निस्मदेह रघुवीर सहाय से ज्यादा 'जटिल' कवि है—उसी तरह जिस तरह रामधोर और निराला मुक्तिबोध से ज्यादा जटिल है। इसका अर्थ यह न समझा जाय कि श्रीकांत और बेदार रामधोर और निराला की तरह के कवि हैं या रघुवीर सहाय मुक्तिबोध की तरह के। लेकिन यह भी है कि बुद्धिमान कवि के यहाँ सरलता भी एक तरह की जटिलता ही होती है। यह ठीक है कि रघुवीर सहाय की कविता 'मैं क्यों पैदा हो गया' या 'क्या मृत्यु के बाद जीवन है' सरीभे प्रश्न न तो पूछनी है और न उनका उत्तर देनी है, लेकिन उनकी कविता के मूल में मानवीय चिन्ताएँ, करुणा, महानुभूति आदि हैं जिनकी वजह से उनकी कविताओं में कभी बहुत कोमल प्यार, कभी चानीम की औरत के प्रति जुगुप्सा, कभी तत्र को लेकर बहुत बड़ा गुस्सा या बहुत बड़ा व्यग्न या बेकसो पर ताकत-वर की मार को देखते हुए जन-साधारण की आवाज बन जाने की अदम्य अभिलाषा रह-रह कर उभरते रहते हैं—'भारत के कोई कोने में/मर कर बेमौन जनम लेकर/भारत के कोई कोने में/गोजता रहूँगा वह औरत/कानी नारी सुंदर प्यारी/जो होगी मेरी महतारी', 'मैं होऊँ मेरी माँ होवे/दोनों में से कोई होवे/अधिकार हमारा है/भारत का भावी प्रधानमंत्री/होने का अधिकार हमारा है।'

अपनी कविता 'दो अर्थ का मय' में रघुवीर सहाय अपने उस 'मय' कोष सब कारुण्य सब क्रदन' का जिक्र करते हैं जो 'भाषा में शब्द नहीं दे सकता'— मुझे पता नहीं कि इन शब्दों में विनम्रता है या किन्ही और शब्दों को भाषा में न दे पाने की मजबूरी, किंतु उनकी कविताओं को पढ़ने के बाद वही ऐसा नहीं लगता कि उनका कोष, कारुण्य और क्रदन कभी किन्ही शब्दों के अभाव में व्यक्त नहीं हो पाया है। उनकी कविताओं में प्रयुक्त शब्दों के दो अर्थ लिए जाने का मय कम है—कुछ लोग चाहे तो यह कह सकते हैं कि वे शब्दों का और भी गहरा और क्रूर इस्तेमाल नहीं कर रहे हैं किंतु रघुवीर सहाय उस तरह के 'आतिकारी' कवि नहीं हैं और न ही वे होना चाहते हैं। उनकी कविता देश, जनता, राजतंत्र, अन्याय, पाखंड, मजबूरी, सौंदर्य, प्रेम, स्त्री, बच्चों आदि को उन्हीं की दुनिया में समझनी और देखनी है और उस पर बाहर से कोई भी पूर्वग्रह, मिथ्यातया विचारधाराजनित, सुवितित, वस्तुपरक विश्लेषण या कोष नहीं ओढ़ाएँ। बहुत हद तक इसीलिए वह अव्यक्तविक, नकली और 'फैशनबल' होने से बची हुई है और उवाऊँ तथा एकांगी भी नहीं है। एक ओर तो वह कविता की शर्तों को पूरा करती है और दूसरी ओर एक लगभग आदर्श सीमा तक लोगो, व्यवस्था तथा समाज के प्रति उन्मुख (या जागरूक) है। उनका कवि दो-तीन दस्तों बम फेंककर भाग जाने में विश्वास नहीं करता, बल्कि

गिरफ्तार, गिरफ्तार तथा बेउम्मीद पीटे जाने पर भी 'मानिको' से घोर दूर देगले  
 स्वजना से बज्रिद घूछता रहता है कि भागिर बज्रह क्या है । मामूली और गरीब  
 आदमी का यह भीचकता गवाय ही दायद त्राणि की गुरुआन है किनु उगले  
 विनाफुन डिस्टोमंन' क प्रति भी रघुवीर गहाय गजग है—' मैं क्या कर रहा  
 था जब मैं मरा/मुममे ज्यादा तो तुम जानने लगते हो/तुमने जिता मैंने कहा  
 था स्वाधीनता/दायद मैंने कहा था यथाओ/अथ मैं मर चुका हू/मुझे याद नहीं  
 कि मैंने क्या कहा था ' । यह सदाय या जागरणता उनरी पीड़ी के तीगरे बड़े  
 और बिल्कुल असग तरह क कवि बुधर नारायण के ही पाग है ।

## मुझे एक मनुष्य की तरह पढ़ो

कुबर नारायण की प्रारम्भिक कविताओं से भी शुरू करें तो यह स्पष्ट दिखायी देता है कि व्यक्ति और कवि के रूप में अपना धर्म तथा अपनी नियति, अपने व्यक्ति और कवि के अपने आस-पास से सबंध और अपने एक सोचने-समझने वाली इकाई होने को लेकर उनकी चिंताएँ बराबर बनी हुई हैं। कुबर नारायण की चिंता किसी एक अपरिभाष्य 'मी' तथा उससे भी ज्यादा अपरिभाष्य ईश्वर, ब्रह्म, बाल या मृत्यु के बीच छद्म आध्यात्मिक रिश्ते की नहीं रही—वे बहुत ठोस मानों में इहलोक में कवि रहे हैं—एक अमूर्त समय अथवा 'नेति-नेति' के साथ उन्होंने कम ही सरोकार रखा है। उन्होंने मुद्राएँ ओढ़ने की बजाय मुद्रों से दो-चार होने की हठमत्ता कोशिश की है और इस प्रक्रिया में अपनी लगातार जिद और एक विशेष तरह की भाषा के कारण लगभग एक 'दाश-निक', 'बौद्धिक' या 'आदर्शवादी' कवि तक माने गए। आज के जमाने में उन्हें सविद्वन्शील आदमी के सामने दो ही विकल्प नजर आते हैं—या तो मजबूरन असह्य लोगो की तरह बेसबब जीना या फिर सुकरात की तरह जहर पीना। अब यह तो बिल्कुल साफ है कि जिसे मालूम है कि विकल्प यही दो हैं—यद्यपि इनसे ज्यादा भी हो सकते हैं और हैं—तो वह बेसबब जीने को तो कभी स्वीकार नहीं कर सकता—भले ही सुकरात की तरह जहर पीना एक नाटकीय, या पराजयवादी या जबरन शाहीद बनने वाला विकल्प हो, जिसे शायद स्वीकार ही न किया जाये। जो भी हो, साहायत का पहलू छोड़ भी दें तो सुकरात के प्रतीक से कुबर नारायण के काव्य-व्यक्तित्व का एक केंद्रीय तत्व पहचाना जा सकता है। सुकरात स्वयं कुछ बहता न था किंतु किसी भी दिए गये मुँह पर इतने अलग-अलग पहलुओं से प्रश्न पूछता था—और वे प्रश्न मारणभित्त तथा प्रतिकूल होते थे—कि उत्तर देने वाला धीरे-धीरे अपने ही



जवाबो में तरमीम करता हुआ असली जवाब तक पहुँच जाता था। दिये गये मुद्दे पर कई पहलुओं से सोचना विद्वत् की प्रत्येक महान् सम्पत्ता का सार्यवत्तम गुण रहा है—महान्तम कवि दार्शनिक राजनीतिज्ञ तथा वैज्ञानिक इसी की देन हैं। दुर्भाग्यवश, कई 'रैशनल' तथा द्वन्द्वात्मक विचार-प्रणालियों में अबी-द्विधता की तानाशाही परीक्षण, बहस तथा मत-वैमिन्य को घोट देने की द्वन्द्वात्मकता-विरोधी प्रवृत्ति में प्रचंड हो उठती है। उससे बला और सस्कृति का ह्रास तो होता ही है, जिसके लिए वह सब कुछ किया जा रहा है उसकी प्रगति धारा को भी वर्षों पीछे मोड़ दिया जाता है।

हिंदी कविता में आज जहाँ सौभाग्यवश ऐसे कवि उपस्थित हैं, यद्यपि उनकी संख्या बहुत कम है, जो भारतीय तथा विश्व मानवता के सामने खड़े हुए सफ़ाई की जटिलता को पहचान रहे हैं और आदमी होने के विविध पहलुओं से परिचित हैं, वहाँ तथाकथित कवियों और आलोचकों का एक बहुत बड़ा गिरोह नितांत व्यक्तिगत तथा सामयिक नामानो के लिए एक बहुत खराब कविता को कविता कह रहा है और अनजाने ही एक घातक जन-विरोधी तथा प्रगति-विरोधी भूमिका निभा रहा है। जनवाद और प्रगतिवाद के नाम पर लूट मार और बदरवाट मची हुई है जिसमें सभी एक-दूसरे के मोतेरे भाई हैं। जिनकी व्यक्तिगत, सामाजिक तथा साहित्यिक जीवन शैली का दूर-दूर का रिश्ता भी सर्वहारा से नहीं है वे आपस में मनकूला और गैर-मनकूला मनसब, जागीरें और सूबे बांट रहे हैं। बेशक इस बटमारी को बदनाम समझकर कुछ निहायत प्रतिबद्ध और ईमानदार लोग भी इन मचों पर दिव्यायी पड़ते हैं या भलमनसाहत में घसीट लिए जाते हैं, लेकिन प्रचंड बहुमत विद्वानों या पाखण्डियों का है जो 'अनेकता में एकता' तथा सर्व धर्म समवाय' के नाम पर दरअसल एक दिग्भ्रमित या मौकापरस्त मीडियाकर साहित्य को मानदंड बना लेने पर आमादा हैं।

मयावह यह है कि सुरत ख्याति या धान्यता-प्राप्ति की लालच में—क्यों कि 'अहोरूप अहोध्वनि' का बाजार जितना गरम अब है उतना कभी नहीं था—कुछ ऐसे कवि अथवा आलोचक जो सही सोच का सामर्थ्य रखते हैं वे भी अपने साहस तथा विवेक का इस्तेमाल न करते हुए चालू लोकवाद के जाने-अनजाने शिकार होते जा रहे हैं। कविता में क्या हो क्या न हो, कवि क्या बहे, क्या न कहे, कवि कैसे कहे, कैसे न कहे—यह सब तय हो चुका है। रूढ़ियाँ, रीतियाँ, जीकें निश्चिन हो चुकी हैं।

लेकिन अच्छा कवि मूलतः बहुत जिद्दी होता है और कविता लिखते समय अपने विवेक और सक्ति के अलावा किसी और को नहीं मानता—मानना चाहता भी है तो भी उनका सर्जनात्मक विवेक और ऊर्जा उस पर बाजी मार

मे जाते हैं। कुवर नारायण हिंदी के उन विरले कवियों में से हैं जिन्होंने स्वयं पर एक निमंत्रण नियंत्रण तथा समय रखकर, अधिकतर गलत समझे जाने का जोखिम उठाकर भी बाह्य ही नहीं, आंतरिक प्रलोभनों से भी बचकर अपनी कठोरतम शक्तों पर अपनी कविता की रचना की है। कवि-समाज में आदर तथा लोकप्रियता प्राप्त करने के लिए कोई कवि अपने साथ छल भी कर सकता है—सर्जनात्मक स्तर पर अपने ही मन में उठ रहे प्रश्नों और सदेहों तथा अपने विवेक से प्राप्त हो रहे असुविधाजनक उत्तरों से घबरकर कई कवियों ने आसान रास्ते चुने हैं लेकिन 'अपने सामने' में कुवर नारायण की कविताएं और उनका कवि 'सुविधाप्रेमी' नहीं हैं। उन्हें जो दिखता है उसमें उनका एकदम या पूरा विश्वास कभी नहीं होता—आभास में उनका यकीन नहीं है। दरअसल कुवर नारायण की कविता, जो आमतौर पर सच समझ लिया जाता है, जो स्वीकृत है, 'जग-जाहिर' है, सर्वमान्य है, उसके विरुद्ध औद्धत्यहीन दृढ़ता से खड़ी हुई है। उनकी कविताएं रूढ़ियों के खिलाफ है—'ऐसा प्रचलित है' इतना ही कह देने से वे उसमें विश्वास नहीं कर लेती। चीजों, व्यक्तियों, घटनाओं, क्रियाओं, विशेषणों, वर्णनों, अवधारणाओं, परिभाषाओं, समीकरणों, समाधानों, सर्वशुद्ध हलों में कुवर नारायण की कविता अधथड़ा नहीं रखती। लेकिन इसका अर्थ यह नहीं है कि वह दोषदर्शन, शून्यवाद, मर्वद्रोह और मूल्यहीनता की कविता है। इसका यह मतलब भी नहीं है कि कुवर नारायण अराजकता, विध्वंस, विश्व तथा मानव-संहार में विश्वास रखते हैं। बात इतनी है कि वे जानते हैं कि आज के जटिल युग में किसी भी वस्तु का आसान माध्यम अथवा हल नहीं है। किंतु उनकी कविता का तेवर इस अहसास का सतही, चालू, उद्वेग या रुग्ण उल्टा नहीं है—यदि यह अहसास उपला होता तब उनकी कविता भी वैसी होती। हिंदी कविता में बौद्धिक तथा सामाजिक अनास्था के कई रूप हैं जिनमें से एक अकविता का, दूसरा श्रीकांत वर्मा-कैलाश वाजपेयी की कविता का, तीसरा आत्म-दया से भरा लघुमानववाद का तथा चौथा जुझारू धामपथ का है और कई कवियों में ये और अन्य तत्त्व एक साथ भी पाये जा सकते हैं। इन चार तरह की कविताओं के अतिवाद से अपने को बचाये रखना और तब भी अपनी कविता सुरक्षित रख पाना कुवर नारायण सरीखे विरले सजग, समर्थ तथा सच्चे कवि के ही बूते की बात थी। यह नहीं है कि सिर्फ कुवर नारायण जैसी कविता ही इन अतिवादों से बच पाई है—हिंदी में और भी समर्थ तथा युवा कवि हैं जिन्होंने अपने को इन से बचा रखा है और अपने तरीके से बचा रखा है। कुवर नारायण इस बात में विशिष्ट हैं कि उनके सशय, दुविधा तथा हिक्क में कोई मुद्रा नहीं है, उनकी कविता एक दुखद रूप से जागरूक व्यक्ति की कविता है जो चाहकर भी स्वयं

को धोखा नहीं दे सकता

• जरूरी लगता है जिंदा रखना

उस नैतिक अकेलेपन को

जिसमें बढ़ होकर

प्रार्थना की जाती है

या अपने में सच कहा जाता है

अपने से भागते रहने के बजाय ।

मैं जानता हूँ किसी को कानाकान खबर

न होगी

यदि टूट जाने दूँ उस नाजुक रिश्ते को

जिसने मुझे मेरी ही गवाही से बाध रखा है

और किसी बातूनी मौके का फायदा उठाकर

उस बहस में लग जाऊँ

जिसमें व्यक्ति अपनी सारी जिम्मेदारियों में छूटकर

अपना वकील बन जाता है ।

(अपने बजाय)

कुबर नारायण की कविता अपनी वकालत की कविता नहीं है—यह उस दौर में बड़े जोखिम की चीज है जिसमें हर दूसरा कवि या तो अपनी शूरवीरता या अपने बलिदान का वकील स्वयं बना हुआ हो या स्वयं सारे घपले करता हुआ दूसरों से 'बताओ तुम किस तरफ हो' पूछता फिर रहा हो । कुबर नारायण की कविताएँ किसी की नीयत पर शक नहीं करती और न आत्म-मुग्ध भाव से स्वयं को दूसरा से बेहतर या दूसरा का रहभुमा या मसीहा सिद्ध करने की कोशिश करती हैं—यह आकस्मिक नहीं है कि उनकी एक कविता, जो दुर्भाग्यवश मुझे उनकी अच्छी कविता नहीं लगती सलीब पर चढ़ाये गए ईसा के बिम्ब का इस्तेमाल करती है किसी जननायक का नहीं ।

कुबर नारायण में एक व्यक्ति के बार-बार गलत समझे जाने, गलत आदमी के धोखे में पकड़ लिए जाने गिरफ्तार होने, सजायापत्ता होने, पीड़ित किये जाने, बेदखल किये जाने आदि के चित्र कई बार आये हैं और जो इस युग में किसी भी झूठ का साथ न देने वाले की नियति है

अपराधी की तरह पकड़ा जाता रहा बार-बार

अद्भुत कुछ जीने की चौर कोशिश में

लेकिन हर सजा के बाद वह कुछ और पोड़ा होता गया,

वही से उगता रहा जहा से तोडा गया ।

(समुद्र की मछली)

कोई गदत लगा रहा है मेरी यादो मे—  
मेँ पहरे मे हूँ ।

(विकल्प-2)

मुझे अफमोस है  
कि मेरे वहा 'मौजूद होने' के एक बिल्कुल दूसरे मतलब को  
कुछ चोरो के शक ने  
नाहक भार डाला ।

(शक)

उसके दोनो हाथ उसके पीछे बाध दो,  
और एक बेहतरीन झूठ उसकी आखो पर,  
चायद वह कुछ नहीं कहेगा ।''''  
वह छटपटायेगा  
लेकिन छटपटाना कोई तकं नहीं ।  
वह मर गया है, और अब उसमे और तुममे कोई फर्कं नहीं ।

(विश्वासघात)

वे सब मिलकर  
मेरी बहस की हत्या कर डालते हैं  
जरूरतो के नाम पर  
और पूछते हैं कि जिंदगी क्या है  
जिंदगी को बदनाम कर ।

(जरूरतों के नाम पर)

वही यह भी कोई जुर्म न हो  
बहुतो के मामले मे  
बहुतो से अलग राय रखना !

(आसन्न संकट में)

झूठ या सच से नहीं  
इस तरह यकीन रखने वालो के बहुमत से  
डरता हूँ  
आज भी !

(आज भी)

आज के ऐसे आदमी की, जो अपना सोच खुद सोचना चाहता हो और अपने को घोखे में न रखना चाहता हो, भयावह स्थिति का आकलन ऊपर उद्धृत पक्तियों में तो है ही, दो पूरी कविताओं—'विकल्प-1' तथा 'अब वो नहीं रहे'—में अपनी पूरी निर्मम तीव्रता में है। इन दोनों को समांतर रखकर पढ़ा जा सकता है—एक में जबकि अनंत कैंद है तो दूसरी में अनंत वेदखनी है—या तो कसट्टेशन कैंप है या निर्वासन है। और यह उस समय है जबकि आप अपराधी नहीं है, जबकि आप कई बार हिमाव चुकता कर चुके हैं, कई बार आपको मुक्त किया जा चुका है, फिर भी निगरानी में है, और एक घर की ओर भाग रहे हैं जबकि फिर उसी घर के नामने किसी बेरहम कारंवाई की सरगर्मी है और वे फिर आने वाले हैं। कुवर नारायण की यह और ऐसी कविताएँ कोई अन्तित्ववादी या कापना-काम्यनुमा छद्म नहीं है, वे दरअसल एक बर्फीला चीत्कार है जो चीजाँ को देख-समझ पाने वाले बीमवी सदी के मस्तिष्क में लगातार गूजता रहता है। हा, सौभाग्यशाली है वे जिन्होंने 'जीवन' के सारे 'सत्यो' को समझ लिया है—उन्हें ऐसी कोई असुविधा नहीं होती, स्वर्ग का राज्य उन्हीं का है।

मनुष्य को 'रैशनल', 'सोशल' 'एनिमल' अवश्य कहा जाता है लेकिन समाज में 'रैशनल' और 'सोशल' एक साथ हो पाना कम-से कम निर्ममता की हृद तक ईमानदार तथा सबेदनशील व्यक्ति के लिए संभव नहीं है। यह एक वासद सत्य है कि बेहृद समता वाले समाजों में भी कवि और कलाकार पूर्णतः सामाजिक प्राणी नहीं बन पाते—जो कवि-कलाकार समाज की शर्तों पर नहीं जीते उन्हें नैतिकता, कानून, पार्टी कार्यकर्ता तथा व्यवस्था, यहाँ तक कि उनके कतिपय सहधर्मों भी, हमेशा एक सदिग्ध, साजिगी ब्यवित समझते हैं

नजदीक आओ और नजदीक

में तुम्हारा  
या किसी का  
बुरा नहीं चाहता।  
तुम क्यों भुजे धेरते हो  
अपने शको से ?

मुझे एक मनुष्य की तरह पढ़ो देखो और समझो  
ताकि हमारे बीच एक सहज और खुला रिश्ता बन सके  
माद और जोखिम का रिश्ता नहीं।

(विकल्प-2)

—उसकी रोजमर्रा कोशिश (के वावजूद)

कि वह कैसे जिंदा रहे उन तमाम लडाइयों के बीच  
 जो उसकी नहीं—जो उसके लिए भी नहीं—जिनमें  
 वह न योद्धा नहलाये, न कायर,  
 केवल अपना फर्ज अदा करता चला जाय  
 ईमानदारी से और फिर अपने ही घर की  
 दीवारों में वह जिंदा न चुनवा दिया जाय ।

(वह कभी नहीं सोया)

आज की दुनिया में जीने की भयावहता और सासत को जानते हुए भी  
 कुंवर नारायण ने अपनी 'सेंस ऑफ ह्यूमर' तथा विसंगति-विरोधाभास देख  
 पाने की ताकत गवाई नहीं है, बल्कि इन्हीं सबलों के कारण वे इस दुनिया  
 को ज्यादा समझ तथा शैल पाये हैं

मैंने अक्सर इस ऊलजलूल दुनिया को  
 दस सिरों से सोचने और बीस हाथों से पाने की  
 कोशिश में  
 अपने लिए बेहद मुश्किल बना लिया है ।

× ×

जब तुम अपने मस्तक पर बर्फ का पहला तूफान  
 शेलोगे और कापोगे नहीं—  
 तब तुम पाओगे कि फर्क नहीं  
 सब कुछ जीत लेने में  
 और अत तक हिम्मत न हारने में ।

(अंतिम ऊचाई)

मैं अस्पताल गया  
 लेकिन वह जगह अस्पताल नहीं थी  
 वहाँ मैं डाक्टर से मिला  
 लेकिन वह आदमी डाक्टर नहीं था ।

× ×

डाक्टर ने मेज पर से  
 आपरेशन का चाकू उठाया  
 मगर वह चाकू नहीं  
 जग लगा भयानक छुरा था ।  
 छुरे को बच्चे के पेट में भोकते हुए उसने कहा

अब यह बिल्कुल ठीक हो जाएगा ।

(इंतिजाम)

• क्यो खोजना पडता है  
मिथको मे, वक्रोक्तियो मे, श्लेषों मे, रूपको मे  
झूठ के उलटी तरफ क्यो इतना रास्ता चलना पडता है  
एक साधारण सचाई तक भी पहुच पाने के लिए ?

(आदमी लघ्यवसायो या)

मेरी बायी तरफ  
क्या मेरा बाया हाथ है ?  
मेरा दाहिना हाथ  
क्या मेरे ही साथ है ?  
या मेरे हाथो के बल्लो से  
मेरे ही सिर को  
गँद की तरह खेला जा रहा है ?

मैं जो कुछ भी कर पा रहा हू  
वह विप्टा है या विचार ?

(सन्नाटा या शोर)

वर्तमान विचारशील आदमी का सक्कट दरअसल ईमानदारी, विवेक, समझौता-विरोध, आत्म-प्रवचना से शत्रुता, अप्रिय सत्य के स्वीकार, विरोधाभासो-विसंगतियो-द्विधात्मकता के एहसास तथा दूसरो और दूसरो से ज्यादा कहीं अपने पर हम लेने की ताकत से उपजा सक्कट है । इसके साथ-साथ इतिहास तथा संस्कृति से धोखा न खाने का माद्दा भी जुडा हुआ है । जिसे मानवता के इतिहास का एहसास नहीं है उसे मानवता के वर्तमान और भावी सक्कटो का एहसास भी नहीं हो सकता । यह आकस्मिक नहीं है कि कुवर नारायण की कविताओ का लगभग एक-तिहाई हिस्सा इतिहास से सम्बद्ध कविताओ का है । कवि या रचनाकार इतिहास मे अनेक उद्देश्यो और अनेक रूपा मे जाता है । घटिया रचनाकार इतिहास को गरिमाहित या मोहक बनाने जाता है, वह उसकी कल्पित भव्यता से रोमांचित होता है और किसी तथाकथित स्वर्णयुग को पुनरुज्जीवित करता है । दूसरे किस्म का रचनाकार इतिहास को प्रासंगिक बनाने के लिए उसे इस्तेमाल करता है—उसकी जो विचारधारा हो उसमे खोजने की कोशिश करता है या उसे उस पर आरोपित करता है । किंतु रचनाकार कभी-कभी व्यक्तिगत रूप से भी इतिहास को बहुत शिद्ध से महसूस करता है और उसमे स्वयं अपनी उपस्थिति महसूस करता है । इसके पीछे

समय को एक लगातार धारा के रूप में देखने का मसा होता है और इतिहास को एक लगातार अपने को दुहराते जाते पैटर्न के रूप में—इतिहास को इसमें एक ऐसी 'टाइम-मशीन' के रूप में देना जाता है जिसमें आप प्रविष्ट होकर व्यतीत में पहुँच सकते हैं या जिनके माध्यम से आप नया रूप धारण कर सकते हैं। इस तरह कवि इतिहास में अपने कई जन्म और मृत्यु, अवतरण और अवरोहण, जय और पराजय दखता है—वह प्रगति होते हुए भी देखता है किंतु मानव-व्यापारों को कतिपय महान् प्रमगा और बार-बार लौटने वाले पैटर्नों में भी देखता है—भौतिक प्रगति के भ्रम और आध्यात्मिक विकास की साप-मोदी के रूप में देखता है जहाँ मी पर भी एक साप बैठा हुआ है। इतिहास में इस पदार्पण को वह गरिमाय भी बना सकता है त्रासद भी और सासत-भरा भी। भारत जैसे देश में, जिनके पास एक बहुत बड़ा सांस्कृतिक व्यतीत है, आमतौर पर रचनाकार इतिहास की राष्ट्रवादी, हिंदुत्ववादी या आर्यवादी व्याख्या के शिकार हुए हैं—अथर्व रामायण महाभारत तथा पुराणों की कथाओं के रमानी या हास्यास्पद सम्करण हुए हैं। 'भारत जहाँ से अच्छा हिंदोस्ता हमारा' छाप उपन्यासों, महाकाव्यों, नाटकों, खड-काव्यों तथा कविताओं से हिंदी साहित्य के घूरे में पर्याप्त अभिवृद्धि हुई है। उसके बाद 'आधुनिकता' के दबाव के तहत अदवत्यामा, अभिमन्यु वगैरह भी मुनाय गये लेकिन भारतीय इतिहास में स्वयं को कविता में एकात्म करने में अग्रणी रहे श्रीवात वर्मा जिन्होंने अपनी इतिहास-कविताओं में हमेशा एक अभिजात उपस्थिति की मुद्रा बनाये रखी—उनकी इतिहास-कविताओं में कवि का 'पर्सोना' अशोक, चंद्रगुप्त, लिच्छवि, कलिंग, बाबर, हुमायूँ, समरकंद युद्ध पराजय में नीचे सोचता ही नहीं। इतिहास की व्याख्या इन कविताओं में जैसी भी होती हो—श्रीवात वर्मा के तेवर हमेशा भारतीय, मध्यपूर्वीय अथवा यूरोपीय चक्रवर्तियों के होते हैं। उनकी कविताओं में इतिहास 'बाइट मैन्स वर्डन' है, नायकवादी, सामंतवादी, तथा 'डिवाइन राइट ऑफ किंगडम' वाला है—'अर्न्डजी लाइज द हेड दैट वेअर्स द क्राउन' वाली मनोवृत्ति का है। इतिहास के परलोक में घुसकर उनका कवि वह प्राप्त करने की कोशिश करता है जो उसे इहलोक में प्राप्त नहीं हुआ। उसके पीछे एक प्रजापत्सल भावना यह भी रहती है कि अच्छा हुआ तुम लोग अशोक, बाबर या लिच्छवि नहीं हुए, देखो हमें कितनी मर्मांतक शारीरिक तथा आध्यात्मिक व्याधियाँ उठानी पड़ी, तुम सामान्यजन रहकर ही सुखी हो इसके बिल्कुल विपरीत कुंवर नारायण की इतिहास-कविताएँ किसी भी गरिमा, औदात्य, साम्प्रतिक रूमान, जलाल या प्रभामंडल का इस्तेमाल नहीं करती। 'अपने मामने' में करीब एक-तिहाई कविताएँ इतिहास से या तो सीधे-सीधे सवधित हैं या किसी इतिहास-सदम की हैं—दरअमल उन्हें इतिहास-



कविताएं कहना उतना सही नहीं है जितना समय-कविताएं कहना, क इतिहास 'डॉक्युमेंटेड' समय से अधिक कुछ नहीं है, और वह भी सभ सारे आयामों को नहीं छूता। शायद 'कोणाक' और 'अनात्मा देह (फते सीकरी)' में ही उनमें ऐतिहासिक स्थलों का पर्यटकी वर्णन-सा मिलता। हालांकि 'अनात्मा देह' में वह उस्ताह कुछ कम है—उसकी प्रारम्भिक परि ही एक रहस्य, समय में वापस होने का एहसास, लिये हुए है :

इन परछाइयों के अलावा भी कोई साथ है।/  
सीढ़ियों पर चढ़ते हुए लगता है/कि वहां कोई है,  
जहां पहुंचूंगा”

‘हरी बाई के कालीन पर एक अनात्मा देह लेटी है’”

समय या इतिहास में लौटना एक सैद्धांतिक संभावना तो है ही समर्थ रचनाकारों के हाथों में यह एक सशक्त हथियार रहा है। 'ए कर्नल यैन्की इन किंग आर्थर्स कोर्ट', 'द टाइम मशीन' और उसके बाद सैकड़ों अ बुरे 'साइस-फिक्शन' लेखकों ने काल-यात्रा को एक 'विलक्षे' बना दिया लेकिन पिछले दिनों एक भयावह विज्ञान-कथा पढ़ी थी जिसमें एक आ नियतिवश एक ऐसी समय-कैद में पड़ जाता है जिससे वह मुक्त तो होत लेकिन फिर ठीक पिछली ही तरह फंस जाता है। कुंवर नारायण के समय या इतिहास में कैद हो जाने का या वापसी के उपक्रम का 'मोर्' अनेक बार आया है

कभी-कभी लगता है अपने ही किसी दु स्वप्न में कैद हूँ/आज से हज़ साल पहले।

(विक)

जैसे इन जगहों में पहले भी आया हूँ।

(पहले भी आया

कई बार पहले भी/धुंल की जा चुकी है/हमारी कहानी।

(मस्तकविहीन बुद्ध प्रति)

जिधर घुड़सवारों का रूल हो/उन्हीं ओर घिसटकर जाते हुए/मैंने उसे बार पहले भी देखा है।

(दिल्ली की तर

मेरे हाथों में एक दूरबीन है/मीनार/जिसके एक तरफ से मैं/इतिहास तमाम सितारों को देख रहा हूँ—

(कुतुब मीन

कोई नहीं। कुछ नहीं। यह सब/एक गंदा ध्वाव है/यह सब आज का नहीं/आज से बहुत पहले का इतिहास है।

(इब्नेबतूता)

हजारों साल से उसी एक पिटे हुए आदमी को/उसी एक पिटे हुए सवाल की तरह/उमी से पूछा जा रहा है/“तुम कौन हो ?/कहा रहते हो ?/ तुम्हारा नाम क्या है ?”

(फौजी तंगारी)

उन्होंने/फिर एक बार हमें जीत लिया है...वे सबके सब/वापस आ गये हैं।  
(बबरों का आगमन)

वही शायद फिर आ गया है लौटकर/मिरे दरवाजे पर मुझे पुकार-पुकार कर जगाता हुआ/गुलामों और मुल्तानों का जमाना।

(आज का जमाना)

आज भी वे/अनेक साम्राज्यों और वियावानों से होते हुए/भागते चले जा रहे हैं।

(भागते हुए)

समय या इतिहास की अपनी यात्रा में कुवर नारायण आमतौर पर या तो सामान्यजन है या सड़क पर खड़ा हुआ एक सामान्य दर्शक। सिर्फ दो कविताओं में वे सामान्यजन से कुछ ऊपर उठे हैं। ‘उस टीले तक’ में वे एक अभियान-दल के सदस्य हैं और ‘इब्नेबतूता’ में इब्नेबतूता—लेकिन इन दोनों में भी वे विशिष्ट नहीं हो पाये हैं—विशिष्ट सवेदना-सपन्न आम आदमी ही है। दर-असल अपनी इतिहास-कविताओं में कुवर नारायण सदियों से पिस रही रेत है या अपना आत्म सम्मान बचाये हुए, चुपचाप किसी भी साजिश में शरीक होने से इन्कार करते हुए एक आउटसाइडर। कुवर नारायण के यहाँ इतिहास निरंकुशता, अत्याचार, मदाधता, हत्या, पङ्क्यन्त्र, आक्रमण, आगजनी, मानव-मूल्यों का तिरस्कार तथा संहार का एक अनंत सिलसिला है जिसमें मरीचिकाएँ और ड्रजाल हैं, सामान्यजन के लिए या तो जयजयकार है या अत्याचार है या मौन असहमति है। वहाँ हर तथाकथित मुक्ति एक नयी पराधीनता में पतित हो जाती है। कुछ हद तक यह इतिहास का नकारात्मक तथा निराश्वपूर्ण पठन है लेकिन इतिहास का एक निर्मम सबक ऐसा भी है जिससे इतिहास के सामं साजिश करने वाले ही इन्कार कर सकते हैं। इतिहास के प्रति यह रवैया मानव-विरोधी नहीं है बल्कि बहुत दर्दनाक ढंग से मानव-समर्थक है—इतना कि कवि सामान्यजन को किसी भी यूटोपिया या रामराज्य की अफ्रीम नहीं

खिलाना चाहता—पुराने चिरागों के बदले कुंवर नारायण कोई नये चिराग नहीं देते—वे चिराग तले अधेरो की ओर इंगित करते हैं।

इतिहास के प्रति यह रस दरअमान कुंवर नारायण के उसी रभान से उपजा है—वे बाक्य को प्रमाण मानने से इन्कार करते हैं और यह इन्कार पूर्वग्रहयुक्त उद्दृष्टता नहीं है बल्कि इतिहास के एक सही और तथ्यनीकदेह पठन से पैदा हुआ है। इतिहास के तमाम छनो और प्रपंचों में वे बाकिफ हैं, इतिहास के मरली-वरणों में भी, इसलिए वह उनके लिए 'दि यडर दैट वाज इडिया' नुमा कोई चीज नहीं है। कुंवर नारायण के यहा इतिहास सिर्फ भारत तक ही सीमित नहीं है या किसी युग विशेष तक—उनकी निगाह पूरी मानव-सम्पत्ता के 'विकास' को लेकर चलती है इसलिए उमम एक विद्व-दृष्टि है जो इतिहास से सरोवार रखने वाले अधिवादा भारतीय रचनाकारों में दिखायी नहीं देती। इसके साथ हर्ष की बात यह है कि वे अपने इतिहास-ज्ञान को गड़े-ताबीज या आभूषण की तरह नहीं पहनते और न ही वह 'एक्सपोर्ट-ओरियटेड' है। इतिहास उनके लिए इन्तेमाल की नहीं, अनुभव की चीज रही है—इतिहास की चपेट में आये हुए आदमी की चीख उनकी कविताओं में हमेशा बही-न-बही नेपथ्य में रही है। सबसे महत्त्वपूर्ण बात यह लगती है कि इन तमाम कविताओं में एक द्वन्द्वात्मकता देखी जा सकती है—इनमें अत्याचारी और पीडित साफ-साफ पहचाने गये हैं, अत्याचारी की भी पीडित बताने रिहा नहीं किया गया है। कुंवर की इन कविताओं को गलत समझना असमभव है—उनकी सहानुभूति अक्षदिग्ध रूप से इतिहास के तमाम पीडितों और शोषितों के साथ है। कुंवर नारायण इतिहास के धीरोदात्त विजयी या पराजित नायकों में न है और न उनके साथ है—वे उम सामान्यजन के साथ है जो हमेशा ही पिस्तता है। वे इस तरह के भयावह इतिहास से मुक्त होने के लिए समठित होने का आह्वान तो नहीं करते लेकिन क्या इतना सकेत अपर्याप्त है कि 'उसके ऊंचे उठे गिर पर एक थोका रखा है/काटों के मुकुट की तरह/वस इतने से ही पहचानता हूँ/ आज भी/उस मनुष्य की जीत को (ऊंचा उठा सिर) तथा 'जैतवन की परि-वाजक हवाओं में/आह, उन अनुपस्थितियों का स्पर्श, /जिनके बाद भी अस्तित्व में कुछ अर्थ बाकी है' (श्रावस्ती) जैसी पंक्तियों का कवि पश्चिम (यदि उसे पश्चिम कहा जा सकता है तो) में ईसा और पूर्व में बुद्ध को और उनके किसी साम्रजस्य को इस तरह के इतिहास से मुक्ति का एक निकाय मानता है।

इतिहासपरक ये कविताएँ दो तरह की हैं, एक में कवि वर्तमान में खड़ा रहकर अतीत के किसी घटना-बिंदु को देखता है जैसे 'पहले भी यहा आया हूँ', 'श्रावस्ती', 'मस्तकविहीन बुद्ध प्रतिमा', 'कोणाक', 'रास्ते' और 'अनात्मा देह' में, लेकिन १९७० के पहले लिखी गयी इन कविताओं के बाद लिखी गयी

रचनाओं में जैसे वर्तमान के कपड़े उतारकर इतिहास-धारा में कवि बेलौस उतर गया हो और स्रोत तथा बहाव दोनों तरफ स्वयं शरीक होता हुआ आ-जा रहा हो। 'दिल्ली की तरफ', 'इन्वेन्तूता', 'बर्बरो का आगमन', 'आज का जमाना', 'भागते हुए', 'वह कमी नहीं सोया' तथा 'उस टीले तक' में कवि शिकार, गवाह तथा आकलनकर्ता तीनों अलग-अलग या एक साथ है। इन कविताओं में अपने युग की साकार कर देने की अद्भुत क्षमता है—ये लंबी कविताएँ नहीं हैं लेकिन कुबर नारायण के कुशल हाथों में आठ-आठ दस-दस या तीस-तीस पंक्तियों की ये कविताएँ इतिहास के कई परिच्छेदों की कहानी कह रही हैं। इनमें से भी 'दिल्ली की तरफ', 'इन्वेन्तूता', 'आज का जमाना', 'भागते हुए', 'वह कमी नहीं सोया' और 'उस टीले तक' में अद्भुत उद्देकी (evocative) शक्ति है। इन कविताओं में से सिर्फ एक अंश उद्धृत करना उन्हें नष्ट करना होगा इसलिए यही कहा जा सकता है कि यदि कुछ और नहीं तो इतिहास के विभिन्न कालों के मात्र शाब्दिक चित्रों के वास्ते ही इन्हें पढ़ा जा सकता है हालांकि उनकी वास्तविक शक्ति तो चित्रित किए गये क्षण के विभिन्न अर्थों को आलोकित कर देने में है। ये कविताएँ कुबर नारायण की अन्य कविताओं के साथ हिंदी कविता में अपना विशिष्ट स्थान बनाएंगी इसमें मुझे कोई शक नहीं और यही कविताएँ हैं जो कुबर नारायण को उनके अन्य समवयस्क कवियों—रघुवीर सहाय, श्रीकांत वर्मा, वेदारनाथ सिंह—के बीच भी अपनी विशिष्ट पहचान बनाये रखने में समर्थ बनाती हैं। यह बहस अप्रसंगिक है और बेकार भी कि इनमें से बड़ा कवि कौन है लेकिन यह स्पष्ट है कि अपने-अपने प्रकार की कविताओं से ये कवि महत्वपूर्ण हैं और कुबर नारायण की अपनी पहचान है स्वयं को अनाटकीय तथा निश्छल रूप से सामान्य व्यक्ति बन ये रखते हुए भी पीड़ित सामान्यजन के पक्ष में यथासंभव खड़े रहना, अपनी बुद्धि तथा विवेक की यथासंभव रक्षा करना और उन्हें स्वयं पर, अपने समय तथा विश्व पर तथा बीते हुए समय तथा हो चुके सप्ताह पर लागू करना। इसमें वे उत्कृष्ट कवि हैं और आज की हिंदी कविता में ऐसे एकमात्र। उनकी कई कविताएँ हिंदी के अनेक स्वधोषित प्रतिबद्ध कवियों से ज्यादा प्रतिबद्ध हैं क्योंकि उनमें मसीहाई रूमानियत नहीं है और कागजी भाति नहीं है। वे वामपंथी नहीं हैं लेकिन यदि अन्याय, अत्याचार, बर्बरता, तानाशाही तथा फासीवादी मानसिकता के विरुद्ध बिना गुराँध, रँक या हुंहुआए खड़ा रहना प्रतिबद्धता है तो कुबर नारायण की पक्षधरता अमदिग्ध है। वैसे किसी भी अच्छे कवि को इस तरह के प्रमाणपत्रों की आवश्यकता भी नहीं होनी—मेरी यह पुरानी आस्था है कि प्रत्येक वामपंथी कवि अच्छा कवि भी हो यह बतई जरूरी नहीं, लेकिन प्रत्येक अच्छा कवि मूलतः वामपंथी, प्रतिबद्ध और जनता

का होता ही है और देर-सवेर तयावयित वामपयियो-जनवादियो को भी उसे ऐसा मानना ही पडता है ।

कुवर नारायण की कई कविताएँ ऐसी हैं जो उनकी ही कविताओं के किसी विभाजन में नहीं रखी जा सकती—जैसे 'बधा शिकार' और 'पूरा जगल', जो मुझे सबसे कविताएँ लगती हैं । दोनों में जगल के किसी हिंस्र जानवर का चित्र है, 'बधा शिकार' में वह 'पर्सनालाइज्ड' है । 'पूरा जगल', जो ब्लेक की कविता 'टाइगर टाइगर बनिंग ब्राइट' की याद दिलाती है, ब्लेक के ईश्वरवादी रहस्यवाद को काट फेंकती है लेकिन उस हिंस्र पशु को अपने-आप में पूर्ण बनाती है—जो कुछ उसका है और उसके आस-पास है वह उसी के कारण है—और यह धारणा इस कविता को 'रेखा के दोनों ओर' की इन पंक्तियों से जोड़ती है—“लेकिन यह उसकी अपनी शैली थी—/इस तरह अपने को देखना/मानो वह नहीं उसकी वजह से/बाकी सब पूरा है” —यह वह गर्वोक्ति है जो कवीर जैसे अकल्लडों, रहस्यवादियों में खूब मिलती है और जो उर्दू शायरी में 'हम से जमाना है, जमाने में हम नहीं' बनकर गूजती है । वैसे भी किसी हिंस्र जानवर पर लिखी गयी यह हिंदी की एक अद्वितीय कविता है—इतना 'ऑब्जर्वेशन' हिंदी के कितने कवियों के पास है । 'बधा शिकार' में शेर को आकृष्ट करने के लिए बजाए किसी निरीह जानवर के बाधने के जीवित आदमी को ही बाध देने का रूपक है—आदमी जो सामान्यतः शिकारी हो सकता था अब खुद एक लाचार शिकार है । शेर कुछ भी हो सकता है—आदमी को घेर रहे सैकड़ों सकटों में से एक, यहाँ तक कि मृत्यु भी, पृथ्वी की मृत्यु भी—लेकिन 'वह अपनी खुर-दुरी देह को रगड़ता है/मेरी देह से जो अकडकर वृक्ष हो गयी है' जैसे बेहतरीन ब्यौरे उसे सिर्फ एक कविता के रूप में भी उल्लेख्य बनाते हैं । 'पूरा जगल' में यदि किसी हिंस्र पशु का चित्र है तो 'चीन' में आकाशचारी वा—एक चीन पर सारे आकाश को नचाती' का समांतर 'उसका पूरा जगल है' और 'दूरबीनी आँखों से देखती हमें/कमबख्तिया जीते' का समांतर 'ऊघती उसकी आँखें...' दया है, क्रूरता है, उपेक्षा है में है—हालांकि 'मनमीजी', 'नटखट गुदगुदी', 'हसाती' और 'नन्ही-सी जान झूम-झूम जाती' जैसे शब्द कविता को कुछ कम-जोर बनाते हैं—चीन में चुहल का यह तत्त्व उससे कुछ छीन-सा लेता है ।

उलटबासी, विसंगति, वैपरीत्य, व्युत्क्रम, प्रत्याशित भूमिकाओं का अप्रत्याशित सहसा या धीमा परिवर्तन कुवर नारायण की कुछ कविताओं में देखे जा सकते हैं और इनमें असतोष, आशंका, आतंक, परिहास, व्यग्य आदि जटिल तत्त्व जन्म लेते हैं । हम एक सन्त ऊपर कर आये हैं किंतु 'जब आदमी आदमी नहीं रह जाता' में 'जब मैं एक डरे हुए जानवर की तरह/उसे अवेला छोड़कर वच निकला था खतरे से सुरक्षा की ओर, /वह एक फमे हुए जानवर की तरह/

खूबवार हो गया था', 'तब भी कुछ नहीं हुआ' में 'जिन नये तारों को मैंने अकस्मात् छू लिया था/उनमें बिजली नहीं थी !/मुझे एक झटका लगा कि उनमें बिजली नहीं है !/ मुझे अक्सर एव' झटका लगता है जब वहा/बिजली नहीं होती/जहा बिजली को होना चाहिए' या पूरी कविता 'एक अजीब दिन' (जो मुझे इस सफलन की अच्छी कविता नहीं लगती) या पूरी भयावह कविता 'इतिजाम' या 'मतलब का रिश्ता' की ये पक्तियाँ 'चमकता सूरज/आइने में कोई दूसरा/आलों में कोई दूसरा/कोई और वहुता/मेरी बात औरों से/नाब की दिशा में/वहती दूरी की पूरी नदी', 'बाकी कविता' की पक्तियाँ 'पत्तों पर पानी गिरने का अर्थ/पानी पर पत्ते गिरने के अर्थ से भिन्न है' 'खेल की पक्तियाँ '...हमारी अबल को हमारी ही अबल से/हेरान करें /और अंत में हम/ जादूगर पर ताज्जुब करते घर लौटे/अपने पर नहीं', 'सघनाटा या शोर' की प्रारम्भिक पक्तियाँ 'कितना अजीब है/अपने ही सिरहाने बैठकर/अपने को गहरी नाद में सोते हुए देखना' में अनेकामयीय अर्थों के विभिन्न विरोधाभास-विसंगतियाँ हैं जो कुबेर नारायण की कविता के सही मूल्यांकन को एक रोमांचक अन्वेषण बनाते हैं। विसंगतियों के इस आकलन के पीछे सब कुछ व्यर्थ है या हाम्यास्पद है ऐसा मशा बिल्कुल नहीं है बल्कि कुबेर नारायण की कई उलट-वासीनुमा स्थितियाँ उससे ज्यादा विस्तृत तथा गहरा विश्लेषण मांगती हैं जितना यहाँ दिया जा सकता है—वे वर्षों के अनुभव, मनन, चिंतन तथा पठन-पाठन से उपजी जटिल चीजें हैं।

'जूररतों के नाम पर' कुबेर नारायण की एक ऐसी कविता है जो उनकी अन्य इसी तरह की कविताओं से मेल नहीं खाती—इसकी पहली पक्ति 'क्योंकि मैं गलत को गलत साबित कर देता हूँ तथा बीच में 'वे जो अपने से जीत नहीं पाते/सही बात का भी जीतना सह नहीं पाते' कुबेर नारायण की कलम से निकली प्रतीत नहीं होती लेकिन अधिकांश व्यक्तिगत कविताओं में वे एव' लो प्रोफाइल' ही लिये नजर आते हैं, आम राय से अलग राय रखने के अपराध-भाव से ग्रस्त 'जहा झूठ है अन्याय है, कायरता है, भ्रूँखता है' वहा में हमेशा अपने को अधूरा छोड़कर चले आते हैं 'जहा सह्यात्रियों के स्वार्थ की धमकी' उन्हें 'अक्सर इसी विकल्प की ओर ढकेलती है/कि चलती ट्रेन से बाहर कूद जाऊँ, यद्यपि वे जानते हैं कि नैतिक अवेलेपन को जिंदा रखने या अपने से सच बहने की बजाय किसी बातुनी मौके का फायदा उठाकर उस बहस में भी लगा जा सकता है जिममें व्यक्ति अपनी सारी जिम्मेदारियों से छूटकर अपना वकील बन जाता है क्योंकि झूठ एक कला है, और/हर आदमी कलाकार है जो यथार्थ को नहीं/अपने यथार्थ को/कोई-न-कोई अर्थ देने की कोशिश में पागल है। कुबेर नारायण की इस तरह की कविताएँ बड़ी हद तक

आत्मपरक, 'कन्फेशनल' है और उनमें से कुछ तो केवल उनके जीवन-सिद्धांतों को ही नहीं बल्कि कला सिद्धांतों को भी मुखरित करती है। इस तरह की कविताओं में कुंवर नारायण भरसक 'होलीअर दैन दाउ' की मुद्रा से बच सके हैं और आत्मदया तथा आत्मपीडा से भी। इनमें उन्होंने अपने या अपनी कविता या विश्वासों के लिए रियायत या रहम नहीं चाहा है बल्कि एक बराबरी के इंसान की तरह समझ सहिष्णुता तथा स्वायत्तता की मांग की है, अपने अनुभव तथा विवेक की शर्तों पर जीवन तथा कला को गढ़ने की मांग की है। देखा जाय तो इस तरह की कविताएँ एक दूसरी तरह की समीक्षा, दूसरे तरह के साहित्य-शास्त्र की मांग ही प्रस्तुत नहीं करती बल्कि उसे आधार तथा आकार भी देती हैं।

यद्यपि मैं कुंवर नारायण की पंद्रह कविताओं—'एक अजीब दिन,, 'ऊँचा उठा सिर', 'शानाख्त के सिलमिले', 'चलती हुई सड़कें', 'लखनऊ', 'अनुचित लगता है अब', 'जहरूतो के नाम पर', 'लाउडस्पीकर', 'गाय', 'अकेली खुशी', 'दूर तक', 'पहले भी आया हूँ', 'काले लोग', 'लापता का हुलिया' और 'काफ़ी बाद'—को विभिन्न कारणों से पसंद नहीं कर सका और श्रेष्ठ शेष छप्पन में से कुछ एक का बिल्कुल उल्लेख न कर सका किंतु मेरा विश्वास है कि 'अपने सामने' की कविताएँ कुंवर नारायण की काव्य-यात्रा में एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हैं जिसमें उन्होंने अपनी छवि को अतिक्रमित किया है। भाषा, कथ्य और शिल्प तीनों के स्तर पर 'अपने सामने' की कविताएँ उनकी पिछली सारी काव्य कृतियों से बहुत आगे की जमीन पर खड़ी हुई हैं—जहाँ भाषा पौनी और लचीली हुई है, वहाँ पहले की अतिशय बौद्धिकता या विचारशीलता भी कविता बन सकी है। कुंवर नारायण को 'कवियों का कवि' बन जाने का बहुत खतरा था—'अपने सामने' की कविताएँ पढ़कर यह आश्वस्ति होती है कि वे कवियों के लिए ही नहीं, बल्कि आज की तथा आने वाली कविता और उसके पाठकों के लिए भी प्रासंगिक कवि बने रहेंगे। यहाँ इसका अवकाश नहीं है कि कुंवर नारायण की पिछली कविताओं तथा इन कविताओं को परस्पर सामने रखा जाय लेकिन १८ वर्ष ('परिवेश हम-तुम' के बाद) या १४ वर्ष ('आत्मजयी') के बाद नयी कविता के संस्कारों को नैसर्गिक रूप से त्यागते हुए वे हिंदी साहित्य के आठवें दशक के अंत तथा नवें दशक के प्रारंभ में भी अपने लिए एक निजी तथा प्रासंगिक स्थान बना पाए हैं। यह अच्छे कवियों के सूखे से ग्रस्त समसामयिक कविता की मरुभूमि के लिए अप्रत्याशित वर्षा की तरह है।

कोई भी अच्छा कवि किसी भी आलोचक की गिरफ्त में पूरा नहीं आता—किसी अच्छी किताब की मुकम्मिल समीक्षा के लिए शायद एक दूसरी ही किताब लिखनी पड़ती है और फिर भी लगेगा कि कुछ छूट-सा गया है। किसी अच्छे

सफलन की एक भी अच्छी कविता की एक पक्ति को भी, एक शब्द तक को भी आलस्य, लापरवाही, प्रमाद या अहमन्यता में नजरअंदाज करना कविका तो ज्यादा कुछ नहीं बिगाड़ता, तथाकथित आलोचक की कलाई अवश्य खोल देता है। कुवर नारायण की इन कविताओं में ऐसे कई आंतरिक 'ट्रांजीशन' हैं, 'मैं', 'तुम', 'वह' और 'हम' के अनेक रूप और अर्थ हैं, फिर उसके बाद उनकी कुछ प्रेम-कविताएँ हैं या प्रेम तथा प्रकृति की मिली-जुली कविताएँ हैं, कुछ कवि-कर्म को लेकर परेशानी की रचनाएँ हैं, जिनका विस्तार से विश्लेषण होना चाहिए। भावनाओं और विचारों को बौद्धिक या आध्यात्मिक चिन्ता या सन्त की कविता का रूप देने वाले हिंदी में एकमात्र कवि कुवर नारायण हैं—आदमी होने की 'फ्राइसिस' के वे एक साथ एक व्यक्ति, एक भारतीय तथा एक विश्व-नागरिक के रूप में कवि हैं और वह भी सिर्फ वर्तमान समय-बिंदु पर नहीं, बल्कि एक ऐतिहासिक नैरतर्य में। ऐसे कवि की कोई भी अच्छी कविता आलोचक से केवल सहृदयता, रसज्ञता अथवा आस्वादकता से कहीं ज्यादा माग करती है—लगभग पूरा जागरूक मनुष्य होने की माग करती है। कुवर नारायण की कविता आलोचक के लिए एक बहुत बड़ी और श्रेयस्कर चुनौती है जिससे कतराकर वह अपने को समृद्ध बनाने का और आज की कविता तथा विश्व की जटिलता से मुठभेड़ का एक सुअवसर ही गवायेगा।



## फर्क पड़ता है

केदारनाथ सिंह पिछले बीस वर्षों से अधिक समय से कविताएँ लिख रहे हैं किंतु उनका पिछला संग्रह बीस वर्ष पहले प्रकाशित हुआ था। बीस वर्ष का यह अंतराल हिंदी कविता के लिए भी महत्त्वपूर्ण है—१९६० में मुक्तिबोध की खोज नहीं हुई थी, धूमिल का दूर-दूर तक नामोनिशान नहीं था और कवि या समीक्षक को यह गुमान भी न था कि आगामी बीस वर्ष ही हिंदी कविता के निर्णायक वर्ष होंगे। पिछले दो दशक कई तरह की कविताओं और कवियों के तिरोहण के दशक रहे हैं। अज्ञेय तथा उनसे प्रेरणा प्राप्त करने वाली कविता और काव्य चिन्ता अप्रासंगिक हो चुके हैं, अकविता काल के कराल गाल में बिला गये किंतु मुक्तिबोध पूरे काव्य-दृश्य को सूर्य की तरह आलोकित कर रहे हैं। मुक्तिबोध के अलावा भी सार्थक कवि हैं—यद्यपि इस बीच अनेक युवा कवि भी आये जिनमें से अधिकांश उल्काओं की तरह बिलीन हो गये, या कुछ जिनमें मुक्तिबोध जैसी जिम्मेदारी और प्रतिबद्धता है और वैविध्य मुक्तिबोध से ज्यादा है। बहुत-कुछ गीतात्मकता तथा उसके बाद 'नयी कविता' के सस्कारों में शुरू करने वाले केदारनाथ सिंह इन बीस वर्षों में न डरे न दिग्भ्रमित हुए। वे इस या उस भगदड़ में शामिल नहीं हुए। हिन्दी में इतना धैर्य, मजबूती, बेफिक्री—और इतना आत्मविकास भी—कम ही मिलते हैं। युवा कवियों के पदार्पण से वरिष्ठ कवि चिंतित न हो यह तो समझ में आता है किंतु अपने तीन महत्त्वपूर्ण समकालीनों—रघुवीर सहाय, कुंवर नारायण और श्रीकांत वर्मा की बदलती विकसित होती कविता तथा बढ़ती हुई प्रतिष्ठा में भी वे विचलित नहीं हुए यह एक सुखद आश्चर्य है। 'जमीन पक रही है' में केदारजी की पैंतालीस कविताएँ हैं—बीस वर्षों में प्रकाशन-योग्य समझी गयी पैंतालीस कविताएँ यानी औसतन एक वर्ष में तीन कविताएँ भी नहीं। अज्ञेय

सरोखे अर्थगमं मौनी की संकडो कविताए इस बीच खाद बन गयी और अनेक ग्रामीण, कस्बाई और नागर युवा कवियो ने भी हिंदी को कूडेदान बनाने मे कोई बसर नही छोडी । पैंतालीस कविताओ का यह संकलन भी किसी अति-रिक्त आत्मविश्वास या आत्माभिनदन की उपज नही है । सग्रह की कविताए कोई बडे दावे नही करती—'मेरी कठिनाई यह है/कि मैं चीजों को जानता हू' के बावजूद सचाई यह है कि वे चीजों के त्रासद अहसास की कविताए हैं, दार्भिक ज्ञान की नही ।

यह नही है कि मैंने 'जमीन पक रही है' की सारी कविताए नही पढी हैं—सच तो यह है कि इस सग्रह के एक एक शब्द को कई बार पढा है किंतु यह कोई शर्त नही है कि यदि कोई सकलन आपको महत्त्वपूर्ण लगा है तो उसकी सारी कविताए आपको महत्त्वपूर्ण या समान रूप से उल्लेखनीय लगे । किसी कविता-सग्रह की सारी कविताए पूरी-की-पूरी खराब लगे यह तो संभव है—हिन्दी के ज्यादातर सग्रहों की यही हालत है—किंतु यदि किसी सग्रह मे अच्छी कविताए है तो स्पष्ट है कि सारी अच्छी नही होंगी या समान रूप से अच्छी नही होंगी । एक सकलन ही क्यों, बडे-से बडे कवि की भी सपूर्ण कविताए एक जैसी पठनीय नही होती—निराला, मुक्तिबोध, शमशेर, नेरुदा, ब्रेस्ट, एलियट आदि की सारी कविताओ को एक जैसा सराह पाना या सबको सराह पाना किसी भूढ अधभवन का ही काम हो सकता है । दरअसल हर रचनाकार के पास देने के लिए एक त्रोट सामग्री ही होती है—एक दैदीप्यमान सर्जनात्मक ऊर्जा केन्द्र जिसमे से उसकी सारी रचनाए फूटती हैं । यह सर्जनात्मक भ्रमक कभी बहुत ऊंची हो सकती है और कभी सिर्फ एक चिंगारी । हमे इस चिंगारी या लपट से ही कवि की शक्ति का संकेत पाना होता है । इसलिए यह स्पष्ट करना आवश्यक है कि वेदारनाथ सिंह के इस सकलन पर या उनकी कविता पर बात करते समय जो रचनाए मैं अपने सामने रख रहा हू वे हैं—सूर्य, जमीन, आवाज, प्रतीक्षा के विरुद्ध कुछ पक्षितया, दुश्मन, रोटी, टमाटर बंधने वाली बुद्धिया, बैल, बढई और चिडिया, फकं नहीं पडता, एक प्रेम कविता को पढ़कर, जो एक स्त्री को जानता है, वारिश्, गर्मी मे झूलते हुए कपड़े, मैदान मे बच्चे तथा धूप में घोडे पर बहस । एक सकलन मे चर्चा करने लायक सोलह कविताए हा यह अपने आप मे एक उपलब्धि लगती है ।

इन सोलह कविताओं के शीर्षक ही वेदारनाथ सिंह की दुनिया का जुग-राफिया समझाने के लिए काफी हैं—उसमे सूरज, धरती, मैदान, वारिश्, गर्मी, धूप, आवाजें, बुद्धिया, बढई, स्त्री, बच्चे, बैल, घोडे, चिडिया, रोटी, टमाटर, कपडे, प्रेम और दुश्मन आदि हैं । दो शीर्षक ही ऐसे हैं जो ठोस सत्सार क नही हैं किंतु उनके पीछे खासा मूर्त रह है । स्पष्ट है कि वेदारजी

ठोस चीजों के कवि हैं (ठोस शब्द उन्हें अच्छा भी लगता है और उनकी कविताओं में लौटता रहता है) और उनकी प्रतिभा चिरतनवादी घटाटोप में ठस नहीं हो गयी है। किंतु कविताओं और उनके सग्रहों में शीर्षक ही उन्हें श्रेष्ठ बना पाते तो हिंदी के अधिकांश कवि कुकवि बने होते, महाकवि न हो जाते। केदारनाथ सिंह की कविताएं और उनके शीर्षक एक-दूसरे को सार्थकता और नयी अस्मिता प्रदान करते हैं। उनकी कविता की पहली पहचान अपनी दुनिया की चीजों को बहुत गहरे डूबकर प्यार करना है। इसमें आप चाहें तो गीतात्मकता बह लें या रूमानीयत—जबकि ध्यान से पढ़ने के बाद आप पाएंगे कि दरअसल आपको उसे एक उत्कृष्ट मानवीय लगाव कहना चाहिए था। उनकी कविता इस दुनिया में आकर मूलतः प्रसन्न और उल्लसित है, आदमी होना केदारजी के यहाँ खुश होना है, चीजों को सुनना, देखना, छूना, सूँघना, चखना है धरती, मूरज, चाद, सितारों को देखकर चमत्कृत होना ही नहीं है, उन्हें अपना समझना है, यह जानना है कि ये सब आदमी और उसके सुख के लिए बने हैं। यह बहुत खतरनाक हो सकता था और उन्हें पाँच जोड़ बांसुरी छाप कवि ही बनाये रख सकता था किंतु वे इस स्वर्ग में सर्प भी देख पाते हैं। बात सिर्फ यह है कि उन्हें केवल सापो ही सापो के दुःस्वप्न नहीं आते—अपने होने के प्रति स्वस्थ लगाव और उसमें एक स्वस्थ आह्लाद ऐसे दुःस्वप्नों के दातृ हैं। उनकी कविताओं के केन्द्रीय मानव-प्रेम, मानव द्वारा बनायी गयी उपयोगी वस्तुओं, उसके लिए उपयोगी प्रकृति, मानवीय भावनाओं के प्रति स्नेह ने जहाँ उन्हें एक स्वस्थ रूमानी कवि बनाया वहाँ दूसरी ओर उनकी कविता को साठो-त्तरी और सत्तर-ोत्तरी बादलों से बहुत दूर रखा। केदारनाथ सिंह पिछले दो दशकों के उन मुट्ठी भर कवियों में से हैं जिन्होंने मानवद्रोही तथा रूग्ण पाखंडों से अपनी कविता को मुक्त रखा है। उनके यहाँ निहिलिज्म, सिनिसिज्म, फासिज्म-ममर्थक अनेकानुवाद, विश्वघृणा, आत्मविद्रूप आदि अनुपस्थित हैं—यह उस समय जब पिछले बीस वर्षों के उनकी पीढ़ी के और उनकी बाद की पीढ़ी के अधिकांश कवियों में ये प्रवृत्तियाँ प्रारंभिक रूप में ही सही, किंतु दिख अवश्य जाएगी। इसका अर्थ यह कहना नहीं है कि केदारजी ने एक रूमानी रेगिस्तान में मुह्र घसा लिया है और बुरी खबरों की तरफ से कान बंद कर लिये हैं।

केदारनाथ सिंह के यहाँ शब्दों और भावनाओं का अपव्यय नहीं है। उनकी कविताएँ मसीहाई या क्रांतिकारी मुद्राएँ नहीं अपनाती, वे बहुत छोटे-छोटे हर्ष-विषाद और जद्दोजहद की कविताएँ हैं, 'थोड़ा लिखा ज्यादा समझना' के संदेश हैं। उनमें छोटा या मामूली आदमी होने की न तो भंगिमा है, न लज्जा, न पश्चात्ताप—बल्कि अधिकतर कविताओं में वे स्वयं को उधाड़कर निहत्था रख देते हैं। छोटी-छोटी चीजों, इन्सानों गनीमती के अमली, महसूस किये हुए चित्रों

से वे आदमी और आदमी के बीच के रिश्ते को स्पष्ट करते हैं। वे जानते हैं कि ये रिश्ते हमेशा आदर्श, मधुर और मानवीय नहीं होते, इसीलिए उनकी कविताओं में अमूर्त आदमी नहीं है बल्कि जिदगी से सीधे लिये गये लोग, उनकी तकलीफें, सपने और सचाइया हैं। केदारजी के भूखे आदमी, पिता की चाय के लिए अलस्सुबह दूध खरीदने जाता अकेला बच्चा, बड़ई, दर्जी, औरत, मा, झुम्नन मिया, दोस्त, बुढ़िया, बच्चे, लडके, बस का इतजार करती स्त्री, नगी पीठ वाला आदमी, पिटने वाला आदमी, बहस करते हुए मित्र, मल्लाह, हलवाहा, हज्जाम आदि रणवाकुरे आराध्यों में परिवर्तित नहीं किये गये हैं। वे सिर्फ आदमी है, उनका आदर्शीकरण या स्वर्गारोहण केदारजी का अभीष्ट नहीं।

आदमी से इतना रिश्ता रखते हुए भी उनकी कविताएँ मात्र मानव केंद्रित नहीं हैं। दरअसल मानव और प्रकृति के बीच संबंध को उसके विभिन्न आयामों में जितना उन्होंने देखा है हिंदी के किसी भी समकालीन कवि ने शायद ही देखा हो। आदमी की उपस्थिति के बिना प्रकृति एक बेजान और नैतिक मूल्यों से रहित वस्तु है—आदमी का मस्तिष्क ही बृहत्तर प्रकृति के विकास का वह हिस्सा है जो प्रकृति को अर्थ देता है। प्रकृति जहां गीतारमक है वहां उसके पत्ते और दात भी हैं। केदारजी की कविताओं में कहीं भी 'प्रकृति चित्रण' केवल प्रकृति चित्रण की अय्याशी के लिए नहीं है बल्कि प्रकृति उनके यहाँ हमेशा आदमी की विभिन्न भावनाओं और परिस्थितियों के जरिए देखी गयी चीज है। प्रकृति उनके लिए मानव से पलायन नहीं है बल्कि परस्पर सतुलन और मिश्रता की खोज है। आदमी के दिमाग में और समाज में जब तक मांग-द्रोही तत्त्व रहते तब तक प्रकृतिद्रोह एक विभीषिका बना रहेगा और शायद मानव की समाप्ति का कारण भी बनेगा। केदारनाथ सिंह की कविताएँ इसीलिए आदमी की आदमियत की खोज, उसमें गहरी आस्था और उसके प्रति अदम्य प्रतिबद्धता की कविताएँ हैं।

किंतु जिनके लिए आदमियत की खोज महज सामयिकता तक आकर रुक जाती है ऐसे नित्यकर्मी दिमागों को यह तक्लीफ हो सकती है कि केदारजी रोज सुबह अखबार की सुखिया पढ़कर कविताएँ नहीं लिखते। जब हमारे जमाने के सबसे ज्यादा जागरूक कवि मुक्तिबोध ने इसकी कोई आवश्यकता नहीं समझी और रघुवीर सहाय के यहाँ भी समसामयिक या नगर-सस्करण होने की आसानीपसंद अवसरवादिता और कविता और मानव-विरोधी हरकत नहीं है तो वह केदारनाथ सिंह के यहाँ क्यों हो जिन्होंने अपनी आस्था, प्रतिबद्धता, रोष, और प्रेम को अपनी तरह लिखने का कठिन रास्ता चुना? हिंदी के अधिवास कवि और आलोचक, जिनके पास प्राथमिक बुद्धि भी नहीं है, अपने लेखों एक तरह की कविता और उसकी एकापामीय व्याख्या से चिपक

जाते हैं और उसी साचे में सबको ढालना चाहते हैं। हिंदी में आज के समाज और देश को लेकर समझेर अपने ढंग से व्यग्र हैं, त्रिलोचन, नागार्जुन, रघुवीर सहाय, कुंवर नारायण अपने ढंग से और घूमिल, चंद्रवात देवताले, सीमित्र मोहन, ज्ञानेन्द्रपति अपने-अपने ढंग से। इनमें एक तरीका बेदारनाथ सिंह का भी है—इस समय सैकड़ों कवि आज की राजनीति, आज के समाज पर कविताएँ लिख रहे हैं फिर उनमें से मुट्ठी भर ही क्यों बच रहते हैं और उनमें बेदारनाथ सिंह भी क्या उल्लेखनीय हैं इसकी कुंजी मात्र समसामयिक होने में ही नहीं है—या बस उसी में है।

बेदारजी की कविताओं में व्यक्तिगत और सार्वजनिक, सूक्ष्म और स्पष्ट, शांत और हिंस्र के बीच आवाजाही तनाव और द्विधात्मकता लगातार देखी जा सकती है। सूर्य कविता की पहली आठ या शायद नौ पक्तियाँ कुहरे में धूप जैसा गुनगुना मूड तैयार करती ही है कि खूबसूरत चमक, आदमी का खून, गजा या मुस्तक आदमी, सर उठाने की यातना इस गीतात्मक मूड को जहाँ एक ओर नष्ट करते से लगते हैं वहाँ उसका कटास्ट भी देते हैं। इसी कविता की अंतिम चार पक्तियों में एक और विरोधाभास है—कवि एक ओर तो कहता है कि सिर्फ सूर्य ही एक ऐसी चीज है जिस पर बस्ती के लोग भरोसा कर सकते हैं किंतु दूसरी ओर वह यह भी जानता है कि सूर्य पर बस रोटी ही नहीं सँकी जा सकती। स्पष्ट है कि आदमी के लिए रोटी सँक पाना उन सब कार्यों से कठिन है जो सूर्य आसानी से कर पाता है। रोटी आदमी को ही सँकनी होगी यह तो साफ है किंतु एक ओर सभावना यह भी है कि हिंदी कविता में 'सूर्य' प्रतीक के अति-प्रयोग की तरफ भी कवि इशारा कर रहा हो। इसका प्रमाण प्रतीक्षा के विरुद्ध कुछ पक्तियों में इस तरह देखा जा सकता है—'कुछ शब्द है—जैसे सूर्योदय/जिनके जादू से बचना चाहिए'। कवि जानता है कि कितना बदल जाता है सब कुछ/यहाँ तक मजन का स्वाद भी/सिर्फ यह कहने से कि आज बुध नहीं वृहस्पति है' और यह कि 'चिडिया/तुम्हारे बोट के जेबों से नहीं/बल्कि चिडिया निकलती है/शहर की सबसे मनहूस इमारतों से'। मृदु से कठोर की ओर यह यात्रा रोटी, बढई और चिडिया, गर्मों में सूखते कपड़े तथा मैदान में बच्चे कविताओं में भी है लेकिन जहाँ बढई और चिडिया और गर्मों में सूखते हुए कपड़े में यह फिर भी साकेतिक है, शेष दो में वह काफी साफ है—यद्यपि वहाँ भी मुखरता या प्रगल्भता नहीं है। दुनिया की सबसे आश्चर्यजनक चीज रोटी ताप, गरिमा तथा गंध के साथ पक रही है। बेदारजी चाहते तो इस मृदु चित्र को कुछ और पक्तियों में ले जा सकते थे लेकिन यीशू ही रोटी एक रूपट्टा मारने वाली चीज में बदल जाती है और कवि आदिमानव के युग में पहुँच जाता है—वह कहता अवश्य है कि पकना लौटना

नहीं है जड़ों की ओर, किंतु रोटी का पकना उसे आदिम जड़ों की ओर ही ले जाता है—उसकी गरमाहट उसे नींद से जगा रही है, आदमी वे विचारों तक पहुँच नहीं है और वह समझ रहा है कि रोटी भूखे आदमी की नींद में नहीं गिरेगी बल्कि उसका शिकार करना होगा और यह समझना कविता लिखते हुए भी कविता लिखने की हिमाकत नहीं बल्कि आग की ओर इशारा करना है। मैदान में बच्चे में कवि कुछ दूर तक शामिल होता है, किंतु कुछ देर बाद उनकी उपस्थिति अपर्याप्त और अत में शायद अनावश्यक हो जाती है—मैंद की तलाश में शहर की ओर मुट्ठिया ताने बढ़ते हुए नाराज बच्चों के लिए वह अदृश्य है। वह जो घास-भरा मैदान था, एक वे-चेहरा चीज हो जाता है—वेदारजी की यह कविता एक ओर तो भावुकता से वयस्कता की ओर बढ़ जाने का संकेत है और दूसरी ओर मोह भ्रम का भी। गर्मों में सूखते हुए कपड़े उनकी इस तरह की कविताओं में सबसे कम ललित है—यानी सारी ललित भावनाओं की सजग, निर्मम छटाई उसमें हुई है और कविता अपने नितांत अनलकृत 'सौंदर्य' में अपने सारे प्राकृतिक गुणों के साथ सामने है—इसी-लिए उसकी अंतिम पंक्तियों की कठोरता उसी अनुपात में है—यानी सबसे कम कठोर। शायद यह वेदारजी की सबसे ज्यादा घोखादेह कविता है—एक स्तर पर एकदम चाक्षुष तथा वर्णनात्मक और दूसरे पर लोहे की तरह धीरे-धीरे गरम होने वाली। बड़ई और चिड़िया में भी कोमल और क्रूर के बीच विलक्षण तनाव है—वहा गिलहरी की पूँछ के साथ बाघिन की गुर्गाहट है और अंत में स्वयं लकड़ी के अंदर फसी हुई चीखती चिड़िया है।

सवाल यह है कि जब केदारनाथ सिंह कठोर, क्रूर या हिंस्र होते हैं तो उनकी कविता हमसे क्या कहती है—क्या वह सिर्फ एक तरकीब है या उसके तवाजे हैं? उनका कठोर होना उनकी कविता को कहा ले जाता है, हिंदी कविता को कहा ले जाता है और उनके पाठक को क्या देता है? जिन मोलह कविताओं का हम जिक्र कर रहे हैं उनके अनिर्वक्त भी जमीन पक रही है में अनेक कविताएँ हैं जिनका तीखापन छिपा हुआ नहीं है बल्कि बहुत ज्यादा साफ है—वेदारनाथ सिंह जैसे कवि के लिए बहुत ज्यादा साफ। जब कवि एक खास स्थान बना लेता है तो उसे बहुत कुछ करने की रियायत नहीं दी जाती—वह अपनी उपलब्धि से सीमित भी हो जाता है। हम केदारनाथ सिंह की अपेक्षाकृत कम अच्छी या एकदम उनके अयोग्य कविताओं की बान नहीं कर रहे हैं किंतु जिन कविताओं में वे कमोवेश अपनी पूरी ताकत से उपस्थित हैं उनमें उनका क्या संदेश है? वेदारजी की हमदर्दी किसके साथ है यह धताना न होगा—उन्हें अपनी सहानुभूति प्रदर्शित करने के लिए कवायद या कसरत नहीं करनी पड़ती। बल्कि यूँ कहें कि उन्होंने व्यायाम का वह रास्ता स्वयं ही नहीं चुना

और शब्द टमाटर है जो मा तक पहुँचाते हैं वहा स्वयं कवि वह बड़ई है जो दाने को चीरता हुआ उस आरे और फिर आरे से चक्की और चक्की से मा की आवाज तक पहुँचता है—इस चीरने के अंत में चिडिया की चीख नहीं, बल्कि मा के गाने की आवाज है। यहा यह बात ध्यान देने लायक है कि केदारजी की कविताओं की मा उनकी मा नहीं है—वह दरअसल मेहनतकश, सताई गयी किंतु अपनी विपन्नता में पूरी गरिमा लिए हुए एक सर्वहारा मा है जिसमें हम जैसे सब अपनी मा की तस्वीर देख सकते हैं।

यहा एक सदेह हो सकता है—क्या केदारनाथ सिंह शब्दों, बिंबों और चित्रों के जादूगर है ? क्या उन्होंने अपनी कवि-सुलभ शक्तियों का खतरनाक फायदा उठाया है, हम पर मेस्मरिज्म, इद्रजाल, सम्मोहन, हिप्नोटिज्म का प्रयोग दिया है ? क्या वे अपने शब्दों, बिंबों और चित्रों को समीत—बहुत ललित समीत—के स्वरो की तरह इस्तेमाल करते हैं और एक सिद्धहस्त गिटार या पियानो या वायलिन वादक की तरह आरोह और अवरोह की द्रुत आतिशबाजी से हमें मोह रहे हैं ? केदारजी के यहा बिंब और चित्र हैं इससे कौन इन्कार कर सकता है—कई बार उनमें कोई 'सबध' डूब पाना मुश्किल होना है यह भी सही है। लेकिन जो एक स्त्री को जानता है कविता केदारनाथ सिंह की कविताओं में शिल्प को समझने में बहुत सहायक हो सकती है। कविता की शुरुआत एक हल्की उदासी एव मृदु स्वीकार से होती है और 'पेंसिवनेस' (इसके लिए कोई हिंदी शब्द शायद नहीं है) का यह दायरा फैलना हुआ अनेक गीतारमक और अगीनात्मक चीजों को अपने में समेटता जाता है—जो भावना दया, करुणा, तरम तथा विसूरने में पतित हो सकती थी धीरे-धीरे अपने आस-पास अनेक चीजों के होने के अहसास में बदल जाती है और जहा कवि अपने शोक या पीडा या नैराश्य में 'विशिष्ट' होने जा रहा था, सृष्टि में अनेक के बीच एक होने की अनुभूति—सृष्टि और अस्तित्व के विराट् गणतंत्र का एक-दूसरे की ही तरह वेध्य नागरिक—पर अनेक तरह की खट्टी-चिरपिरी-मीठी अनुभूतियों के एक सिलसिले को पार करता हुआ पहुँचता है जहा उसकी भावनाओं, विचारों, हृदय तथा मस्तिष्क में जो भी अतिरिक्त था वह छिलकर या तपकर गिर जाता है और एक परिष्कृत, दमकना हुआ सार ही बच रहता है। यह चमत्कार केदारजी की प्रत्येक कविता में होता हो ऐसा न तो संभव है और न आवश्यक, किंतु उनकी कविताओं की शब्द-यात्रा या बिंब-यात्रा या चित्र-यात्रा विभिन्न प्रक्रियाओं के विभिन्न चरणों से गुजरती हुई एक 'प्यूरिफिकेशन' की यात्रा है—वह कितनी सफल है और कितनी शुद्धि वह प्राप्त कर पाती है यह भले ही हर कविता में अलग-अलग हो। केदारजी की कविताएँ इसलिए हमेशा एक 'डायलैक्टिक' में विकसित होती हैं, उसे आप चाहे तो शिल्पगत 'डाय-

लैक्टिक' कहें या कथ्यगत—या दोनों साथ-साथ । उन्हे पढ़ते समय कभी-कभी बरबस डबल हेलिक्स का चित्र कल्पना में आता है ।

केदारनाथ सिंह चीजों का वर्णन ठीक-ठीक करने वाले हिंदी के विरले कवियों में हैं और चीजों का ठीक-ठीक वर्णन जहाँ एक ओर सौंदर्य और उल्लास की ओर ले जाता है वहाँ वह जीवन की विसंगतियाँ, एक्सिडेंटों की ओर भी ले जाता है । केदारनाथ सिंह की दृष्टि सीमिन नहीं है यह इसी से जाहिर हो जाता है कि उनके यहाँ एक खासे कसैले स्वाद की कविताएँ भी हैं जैसे भीड़ के विरुद्ध एक शब्द, ढाल से उतरते हुए, बाजार से लौटकर, बहस और घूप में घोड़े पर बहस । पहली चार कविताएँ आत्मपरक शैली में हैं किंतु उनमें विसंगति का रंग इस्तेमाल फिर भी नहीं है । इस तरह की कविताओं में सबसे दिनचर्या घूप में घोड़े पर बहस ही है । विशद व्याख्या यहाँ संभव नहीं है—बहस तीन आदमियों के बीच में हो रही है—विषय घोड़ा है जो वहाँ दूर-दूर तक उपस्थित नहीं है । केदारजी का विद् यहाँ अपनी पूरी ताकत के साथ मौजूद है—कविता दो-तीन दफे बहुत खतरनाक ढंग से किसी 'अर्थ' या 'प्रतीक' के समीप आकर लौट जाती है । उनकी द्वाद्वात्मकता एक चीज स्थापित करती और फिर उसी को काट देती है । बहुत किसिम के नाटकीय वक्त्रव्य दिये जाते हैं—काफी उत्तेजना फैलती है—एक अंतिम सनसनीखेज भविष्यवाणीनुमा फलवा दिया जाता है और फिर लंबे समय तक कोई बहस नहीं होती । सवाल यह नहीं है कि पहला, दूसरा और तीसरा अलग-अलग और क्या है, घोड़े क्या हैं और आकड़े क्या हैं—जो चीज स्पष्ट है वह यह है तीनों एक-दूसरे का स्थान ले सकते हैं । कविता की अंतिम पंक्तियाँ कॉमिकल हैं, ट्रैजिक भी और भयावह भी । पूरी कविता कई तरह की व्याख्याओं की छूट देती है—जो एक महत्त्वपूर्ण गुण होना चाहिए । फर्क नहीं पड़ता इसी विसंगति से जन्म लेती है किंतु फर्क नहीं पड़ता वाली विसंगति मानव-विरोध के इतने समीप है कि उसमें कुछ पान के लिए कविता में अनेक क्रूर विकल्पों को रखना पड़ता और गलत समझे जाने का खतरा बना रहना इसलिए केदारनाथ सिंह फर्क नहीं पड़ता में तुरंत सही चीजों का पक्ष लेते हैं और अंत तक आते आते फर्क नहीं पड़ता को फर्क पड़ता है में बदल देते हैं ।



## मेरे सामने समस्या है

श्रीकांत वर्मा हिंदी के शायद एकमात्र युवा कवि हैं जिनकी एक वर्ष में दो कृतियाँ—'दिनारभ' तथा 'भाषा-दर्पण' प्रकाशित हुई हैं। प्रश्न उठाया जा सकता है कि जब दोनो कविता-संग्रह है तो अलग-अलग प्रकाशित क्यों हुए ? उत्तर कई हो सकते हैं—व्यावसायिक सुविधा के, अवसर के अथवा दो तरह की कृतियों में एक विभाजन-रेखा देखने-दिखाने की कवि की आकांक्षा के। पहले दो किस्म के उत्तरो में हमारी कोई रुचि नहीं होनी चाहिए—कवि किस तरह अपनी कविताएँ प्रकाशित कर पाता है यह प्रश्न उठाना अब नितांत अर्थहीन है। हाँ, यदि कवि यह चाहता है कि उसके पाठक तथा आलोचक एक साथ प्रकाशित उसके दो संग्रहों के बीच कोई रेखा खींचें और उस सीमावर्त से उसके कृतिरत्न पर कोई विशिष्ट प्रकाश पड़े, तब एक ही वर्ष में एक कवि के दो संग्रह प्रकाशित होना यथायक महत्त्वपूर्ण हो उठता है और पाठक (यदि कविता का कोई पाठक है—आलोचको, कवियों तथा प्रच्छन्न कवियों के अलावा) उत्सुकता से उनकी ओर बढ़ता है।

'तुलना' करने की यह आकांक्षा जहाँ अत्यंत स्वाभाविक है वहाँ इसमें एक सुविधा भी जुड़ी हुई है, जिसकी ओर मीडियाकर मस्तिष्क तुरंत आकृष्ट होता है। 'सूर' और 'तुलसी' की तुलना हिंदी विश्वविद्यालयों में पचास वर्ष होते आए होंगे और ऐसे कई पचास वर्षों तक वह होती रहेगी इसमें सदेह करने का कोई कारण नहीं दीखता। तुलना में एक छद्म गणित होता है जिससे दिमागी काहिली को बड़ा चैन मिलता है किंतु एक दिए गए समय में एक ही कवि की दो कृतियों की 'तुलना' या 'कम्पैरिजन' इस अर्थ में असंगत नहीं होगी कि कवि इन अलग-अलग संग्रहों में अपनी कला, शिल्प या विश्वास्तो के विषय में अलग-अलग क्या कहना चाहता है। मेरी तो यह भी धारणा है कि यदि किसी कवि

का उसी अवधि में कोई उपन्यास, या किसी उपन्यासकार का काव्य-संग्रह प्रकाशित हुआ हो तो इन भिन्न-भिन्न विधाओं वाली कृतियों के बीच भी कहीं-न-कहीं कोई रागात्मक अथवा तकनीकी सबंध अथवा तनाव रहता होगा और ऐसी अतविधात्मक 'तुलना' का भी प्रयास किया जाना चाहिए।

'दिनारभ' की छियालीस कविताओं में से अद्वितीय बहुत छोटी कविताएँ हैं। अभी यह तय करना कठिन है कि हिंदी में ऐसी छोटी कविताएँ लिखी जा रही हैं जो काव्य की शर्तों को पूरा भी करती हैं या महज एव फैशन हैं। मैं यहाँ पर 'हाइकू' वर्ग-रह की चर्चा न करते हुए केवल छोटी कविताओं के औचित्य पर बहस करना चाहता हूँ। छोटी कविताओं के साथ कठिनाई यह है कि उन्हें स्पष्ट भी होना चाहिए और संपूक्त भी। न्यूनतम शब्दों में अधिकतम कह पाना आदिकाल से कवियों के आदर्शों में शुमार है किंतु कविता 'हिंदी में तार भेजिए' वाली भाषा तो नहीं हो सकती। फिर छोटी कविताओं में प्रतीक-संयोजन कर उनकी संप्रेषणीयता को कितना अधुण्ण रखा जा सकता है यह भी विचारणीय है

दीख नहीं पड़ते हैं अद्वारोही लेकिन  
सुन पटती है टाप ;  
—क्षेप रहा हूँ शाप

ऐसी छोटी कविताओं से कुछ भी पाना कठिन है। अंतिम चार शब्द पहली दो पंक्तियों से इतने अधिक सदमं विच्छिन्न हैं कि आरोपित मालूम होते हैं और इस आरोपण का एकमात्र दोषी 'शाप' तुक का मोह ही प्रतीत होता है। किंतु 'नगर निवासी':

रोज शाम  
मडको पर  
फटे  
टुए उड़ते  
सुवह के  
अपवार

में शीघ्र, सिल्प, प्रतीक तथा उमके एव भाषा की दृश्यात्मकता के बीच एक सन्तुलित तादात्म्य है जो इस तरह की छोटी कविता को सार्थकता देता है। संदे का विषय यही है कि 'दिनारभ' की ऐसी कविताएँ दोना हायो की अगु-तियों पर गिनी जा सकती हैं।

कविता अच्छी है या नहीं (आखिर मालोचना का मौखिक उद्देश्य यह बताना नहीं तो और क्या है) इसकी एव कमीटी उम जोर से पटना है। एक अच्छी

रचना, उसके शब्द कितने भी क्लिष्ट क्यों न हों, पढ़ने में 'सपाट' होती है। मुक्तिबोध की कविताएँ इसका उदाहरण हैं। इसके विपरीत, एक खराब कविता, जिसमें तथाकथित सपाटवयानी कितनी भी हो, जबान पर लडखडा जाती है

वह एक उठे हुए पाल की तरह मुझे  
 चीरती हुई चली जा रही है...

हाय ! मैं हूँ आकाश  
 मैं कैसे सिमटूँ, मैं कैसे बाधूँ,  
 वह मुझसे होकर चली जा रही है

य पंक्तियाँ अटपटी इसलिए हैं कि इनके शिल्प तथा व्यवस्था असतुलित हैं। जो कहा जा रहा है वह भी मामूली है। इसके विपरीत 'दिनारभ' :

गहरो मे छसो मे  
 ह—ल—च—ल  
 हुई

मक्खिया  
 बैठ गयी  
 म—ड—रा  
 अपनी-अपनी  
 मेजो पर

एक पूरी कविता है जिसे दो सरावन एवं 'सजेस्टिव' शब्दों—'मक्खिया', 'मेजो'—ने गहरे अर्थ दिए हैं।

श्रीकांत की कविताओं पर एक आरोप दुहराव का भी लगाया जा सकता है। इन दो कविताओं में क्या फर्क है

१. छायाएँ  
 न हिलती, न डुलती, न मिलती  
 एक दूररे की उदासी में घुलती  
 केवल  
 सही हैं

२. स्याही के घन्टे सोचते सड़े हैं

दोनों कविताओं में सड़े होने का दुहराव अभिव्यक्ति के असामर्थ्य की ओर संकेत करता है। एक प्रश्न यह भी है कि जब छायाएँ 'न हिलती, न डुलती, न मिलती' हैं तो 'एक दूररे की उदासी में घुलती' किस तरह हैं।

दुहराव कई स्थलों पर है—'स्मारक' में कवि अपनी पीठ पर 'पत्थर-सा ससार डोता' है और 'टूटी पड़ी है परंपरा' में उसे लगता है 'कंधो पर मेरे ज्यो सहसा रख दो हो किसी ने वसुधरा', 'पतझर' में स्त्री 'घबराकर डूटती है सारा दिन किसी परित्यक्त को' और फिर 'एक स्त्री का वाया-कल्प' में वही स्त्री 'घबरायी हुई दूढ़ रही है, सड़क पार करने के लिए सग' (हम पुन अदाज लगा सकते हैं—'किसी परित्यक्त का' ।) यह दुहराव कोई 'मोटिफ' या प्रतीकात्मक दुहराव नहीं है, कवि की अजागरूकता का उदाहरण है ।

छोटी कविताओं में तुक की उपादेयता क्या है ? व्यक्तिगत रूप से हिंदी कविता में अब मुझे तुक वैसे ही लगते हैं जैसे रेडियो पर गीतों के बीच कम-शियल्स । लंबी कविता में तुक के निवाह के कई मार्ग हैं और एक सजग कवि उन्हें औचित्य भी दे सकता है, किंतु छोटी कविताओं में तुक एक घातक दुर्निवारिता से आता है और मैं नहीं समझता कि यह किसी भी तरह कविता के आनंद को बढ़ाता है । दरअसल तुक का शिकार कवि अपने पाठक को भी तुक का शिकार बनाता है क्योंकि पाठक की आदत हो जाती है कि वह तुक की तलाश में रहे । शेक्सपियर के पास तुको की कमी नहीं थी किंतु कोई कारण रहा होगा कि उसने अपने नाटक ब्लैक वर्स में लिखे । मैं यह नहीं कहता कि तुकहीनता कविता की अनिवार्य शर्त है किंतु मैं यह भी नहीं मानता कि आरोपित तुक-बद्धता कविता का निर्माण कर सकती है ।

श्रीकांत सरीखा जागरूक कवि अपनी कविताओं में इन दोषों से अनभिज्ञ होगा—यह मानने को जी नहीं करता । तब प्रश्न उठता है कि इतनी सारी प्रयोजनहीन छोटी कविताएँ इस संग्रह में क्यों ? यदि कवि का आशय यह था कि वह पाठकों को बताएँ कि छोटी कविताओं में भी उसे प्राबोध्य प्राप्त है तो दुःख के साथ कहना होगा कि उसके इस उद्देश्य को रचनाओं का सहारा प्राप्त नहीं हो सका । वैसे इन कविताओं में समर्थ पक्तियों की कमी नहीं, किंतु एक या दो पक्तियों से ही कविता हो सकती तो कवि-कर्म कितना आसान होता । छोटी कविताएँ यदि कविताएँ नहीं बन पाती तो ईमज की कहानियों में अंतिम वाक्य की तरह नीतिवाक्य या क्लिष्टे हो जाती हैं ।

छोटी कविताएँ 'माया दर्पण' में भी हैं किंतु उसमें अच्छी कविताओं की संख्या 'दिनारभ' के अनुपात में ज्यादा है । दरअसल इन दोनों संग्रहों की कविताएँ पढ़ने के बाद मुझे यह लगा कि श्रीकांत ने अपनी रचनाओं का आलोचनात्मक विभाजन करते हुए बेहतर कविताओं को 'माया दर्पण' में तथा बची हुई कविताओं को 'दिनारभ' में समाविष्ट किया है । 'बची हुई कविताओं' से मेरा तात्पर्य क्या है यह स्पष्ट ही होगा । यहाँ पर पुन कवि-कर्म के एक गंभीर दायित्व का जिक्र किया जा सकता है । यह सच है कि प्रत्येक कवि को अपनी

रचनाओं से मोह होता है और वह चाहता है कि वे प्रकाशित रूप में स्थायित्व प्राप्त करें। प्रायः सभी कवि अपनी हल्की रचनाओं को फाड़ फेंकते हैं या उन्हें रूपांतरित कर देते हैं या उनके 'फ्रैगमेंट्स' को किसी लंबी कविता में शामिल कर लेते हैं। प्रत्येक कवि हर समय ऐसा नहीं लिखता जो 'साहित्य' भी हो तथा प्रकाश्य भी। हर प्रकाशित पक्ति साहित्य नहीं होती, बल्कि मन्चाई यह है कि हर युग में अधिकांश साहित्य 'पेरिफेरी' का साहित्य होता है जो सिर्फ छपता चला जाता है। सृजनात्मक प्रतिभा कभी-भी समान रूप से प्रसर नहीं होती और कवि चाहकर भी प्रत्येक रचना को 'फस्ट रेट' नहीं बना सकता। प्रत्येक कवि जानता है, यदि वह सचमुच कवि है तो, बिना उसके कृतित्व में घटिया क्या है और मूल्यवान् क्या है। फिर वह अपनी 'ब' 'म' 'ड' स्तरीय रचनाओं को क्यों प्रकाशित देखना चाहता है—शोध-छात्रों के लिए, आलोचक-वर्ग के लिए या साहित्य-इतिहासकारों के लिए? मैं नहीं समझता कि हिंदी का लेखक इतने उत्तरदायित्व-भाव से लिखता है। घटिया रचनाओं का मोह ने हिंदी की अधिकांश पुस्तकों को जन्म दिया है। ऐसे कवि, उपन्यासकार तथा कहानी-लेखक जिन्हें वर्षों पहले अवकाश प्राप्त कर लेना चाहिए था हर वर्ष अपने दिमाग का कचरा हिंदी के चौरस्ते पर फेंक आते हैं। श्रीकांत वर्मा हिंदी के इने-गिने कवियों में से हैं जिनकी प्रतिभा से लोग खौफ खाते हैं किंतु 'दिनारभ' की कविताओं के चयन में उन्होंने स्वयं के प्रति उस निर्ममता का परिचय नहीं दिया है जिसमें वे अन्य कवियों की रचनाओं को कसते हैं।

'एक मुँह का बयान' 'दिनारभ' की उल्लेखनीय लंबी कविताओं में है। कवि का मूढ़ खीभ, आत्मालोचन तथा रोष का है और कहा जा सकता है कि यह कविता श्रीकांत के अपने त्रास को ही नहीं बरन् ममूचे कवि-कर्म की रेगिस्तानी छटपटाहट को व्यक्त करती है। आज की कविता की एक बड़ी पहचान, या कहा जाए कि एकमात्र पहचान, यही है कि वह 'कविता' की निस्सारता को निर्ममतापूर्वक समझ चुकी है। बीसवीं सदी के साठवें वर्ष के बाद कवि जान गया है कि

न मेरी कविताएँ हैं न मेरे पाठक हैं/न मेरा अधिकार है/यहा तक कि मेरी सिगरेटें भी नहीं हैं।

'कविताएँ', 'पाठक' और 'अधिकार' के बाद सिगरेटों का जिक्र स्थिति के व्यंग्य को गहरा करता है तथा उसे एक सामाजिक आयाम देता है। बाहर की स्थितियों पर धूमती हुई यह व्यंग्य-दृष्टि अब स्वयं कवि पर टिकती है :

मैं एक साथ ही मुर्दा भी हूँ और ऊदबिलाव भी/मैं एक बासी दुनिया की मिट्टी में/दबा हुआ/अपने को खोद रहा हूँ।

यही व्यंग्य-दृष्टि और पैनी, और अधिक निर्भम होती चली जाती है :

मैं एक बिल्ली की शकल में छिपा हुआ चूहा हूँ/औरो को टोहता हुआ/  
अपने से डरा हुआ बैठा हूँ ।

अंतिम तीन पक्तियाँ मृत्यु-लेख की तरह कविता का समापन करती हैं  
और किसी भी भारतीय बुद्धिजीवी की समाधि पर चस्पा की जा सकती हैं

मैं एक गलत चीनी का नैपोलियन था/मैं एक/गलत जनता का शहीद था ।

‘दिनारभ’ की कविताएँ एक ‘मिक्स्ट फेयर’ हैं और जहाँ पाठक एक  
कविता से कुछ प्राप्त करता है/वहाँ दूसरी कविता उसे निराश करती है । ‘युद्ध  
और विलप’ की पहली पक्ति भौंचक्का कर देती है

किसी भी देश की जमीन पर, पीठ पर पड़ा अपनी काकरोच

सपाटबयानी का अर्थ यदि केवल सपाट शब्द चुनना ही है तो किसी को  
इस पक्ति से दिकायत नहीं होगी किंतु मैं नहीं समझता कि सपाटबयानी का  
अर्थ इतना सकुचित है या सपाटबयानी इतनी सहज है । यहाँ पर अर्थ की कोई  
कठिनाई न होते हुए भी शब्द क्रम ने एक हास्यास्पद दुरुहता पैदा कर दी है,  
किंतु इस कविता में मुझे एव और गभीर दोष दिखाई देता है । पहली तीस  
पक्तियों तक तो कवि ‘मजे में’, ‘वेफिक्र’ पड़े हुए ‘वाकरोच’ का बयान करता  
है जिसे ‘युद्ध का डर नहीं है’ और जो ‘अपनी देखबरी की बजर जमीन पर’  
लेटा हुआ है । महा तक बात बहुत सीधी और स्पष्ट है और हम व्यंग्य की  
व्यंग्य के रूप में ग्रहण करते हैं लेकिन

दुनिया की विलपें अभी खत्म नहीं हुई हैं/कि दुनिया की सुदरिया/झुंकर/  
वाकरोच के समीप/वहे/बिना वाकरोच के गुजर नहीं ।

पक्तियों से कविता का सिलसिला ही नहीं टूटता, व्यंग्य भी टूट जाता है  
और वह शुद्ध भरसना बन जाता है ।

‘पटवथा’ की तीन पक्तियों के सहारे श्रीकांत के शिल्प पर कुछ कहा जा  
सकता है

वह हाथ बढ़ाता है और पाता है

पसीने से चिपचिपायी हुई चोली है ।

वह घबराकर किसी ओर का हाथ पकड़ लेता है ।

इन पक्तियों में ‘वह’ कवि का पर्सोना (persona) है यह मानने में  
कोई आपत्ति नहीं हो सकती, किंतु इन पक्तियों को छोड़ सारी कविता में कवि  
ने persona के लिए ‘मैं’, ‘मैंने’, ‘मुझे’, ‘मेरे’ का प्रयोग किया है । फिर इन

पक्तियों में अन्यपुरुष एकवचन का उपयोग क्यों ? उत्तर हमें कवि के तुक-  
आयोजन में मिलता है । यदि 'मैं' का प्रयोग किया जाता तो इस तरह की  
पक्तियाँ होती

एक जेब में घड़ी

दूसरी में फासी लगाने के लिए कमद है

सुविधा के लिए नींद की गोली है ।

मैं हाथ बढाता हूँ और पाता हूँ

पसीने से चिपचिपाती हुई चोली ।

मैं घबराकर किसी और का हाथ पकड़ लेता हूँ ।

यह एक दूसरी तरह का ससार है

एक ठेकेदार जिसका नेता है ।

श्रीकांत ने पाया होगा कि 'मैं' का प्रयोग करने से आगे तुको में कठिनाई  
पैगी, अतएव कविता की 'यूनिटी' को बाला-ए-ताक रखकर 'मैं' का 'वह' में  
रिवर्तन कर लिया गया । एक दिलचस्प चीज यह भी है कि 'बद' के तुक-  
नवाह के लिए 'फासी लगाने के लिए' 'रस्सी' नहीं, 'कमद' सानी पड़ी ।  
'मैं' और 'वह' के बीच चुनाव की समस्या 'ढग' में भी है ।

'ढग' विरलता से मघनता की ओर जाने वाली रचना है किंतु प्रारंभ की  
वहुत-सारी पक्तियाँ कविता को वह दिशा देती प्रतीत नहीं होती जिस पर वह  
तब म पहुँचती है । पैतालीसवीं पक्ति के बाद उसमें एक निश्चयात्मकता आती  
वल्कि यह भी कहा जा सकता है कि एक ऐसा मोड़ आता है कि लगता है  
वै दूसरी कविता प्रारंभ हो गयी है । अन्तिम पक्तियाँ .

वक्त/चला जाता है/वक्त/चला गया है/हर

जगह हाजिर था मैं/लेकिन/दस्तखत कहीं नहीं/

शहर के बीच से नदी गुजरती है/शहर के बीच से

सैनिक गुजरते हैं/शहर के बीच से बंदी गुजरते हैं/

शहर वही है जो पहले था—जानता है/जुन्म ।

सद्व्यक्ति हैं कि श्रीकांत भाषा और अभिव्यक्ति की उस सहजता तथा  
कौनोंमी तक सफलतापूर्वक पहुँच सकते हैं जिनके लिए अपनी कविता में वे  
आतार कोशिश करते रहे हैं ।

'माया दर्पण' में जो दूमरे सग्रह को शीर्षक देती है, 'ढग' का मूड विस्तार  
पाता है ।

मैं अनुभव कर रहा हूँ सब कुछ/बस छूकर/चला

जाता है/छला जाता है/आकाश भी/सूर्य से/जो

दूसरे दिन/आता नहीं है/कोई और सूर्य भेज  
देता है ।

भाया तथा अभिव्यक्ति के जिस सारल्य की चर्चा हो चुकी है वह यहाँ  
भी दृष्टिगोचर है .

मैं हरेक नदी के साथ/सो रहा हूँ/मैं हरेक पहाड़/  
ढो रहा हूँ/मैं सुखी/हो रहा हूँ/मैं दुखी/हो रहा  
हूँ/मैं सुखी-दुखी होकर/दुखी-सुखी/हो रहा हूँ ।

अन्य रचनाओं के अलावा 'माया दर्पण' की दो महत्वपूर्ण रचनाएँ हैं  
'दिनचर्या' तथा 'दूमरे का डर' । इसी सग्रह की एक अन्य कविता 'दिनारभ'  
'दिनचर्या' के बहुत निकट है और उसी का विस्तृत अंश लगती है । सच्चाई यह  
है कि श्रोत्रांत की कविताओं में कुछ स्थूल पैटर्न देखे जा सकते हैं और उनके  
अंतर्गत अधिकांश रचनाओं का वर्ग-विभाजन संभव है । यह तो विषयांतर  
हुआ—'दिनचर्या' का आश्रय लेकर कवि के शिल्प, कविता की 'बिजुअल' अपील  
तथा शिल्पोचित अभिव्यक्ति पर कुछ कहना है । अच्छी कविता की एक पह-  
चान यह भी है कि क्या उसमें कोई दृष्टिगत सौंदर्य है जो उसकी विषय-वस्तु  
से चित्रनुमा ढंग से जुड़ा हुआ है । पाश्चात्य सौलिड पोएट्री इसी दृष्टिगत  
तथा बाध्यगत सौंदर्य को एकाकार करने की कोशिश थी जिसकी भोड़ी देसी  
नकल हिंदी की दिग्गत ठोस कविता में दीख पड़ी थी । सायास चित्र प्रस्तुत  
करने के प्रयत्न में कवि के पास एक चालाक शिल्प ही बच रहता है और  
कविता दम तोड़ चुकी होती है । 'दिनचर्या' उन बहुत थोड़ी कविताओं में है  
जिनमें शिल्प का सफ़्त निर्वाह चित्रकारी के लिए तो हुआ ही है, जीवन भी  
अक्षुण्ण रहा है । पहली पंक्ति से ही कविता तथा चित्र साफ़-साफ़ उभरते हैं .

एक अदृश्य टाइपराइटर पर साफ़-सुथरे

बाग़ज-सा

चढ़ता हुआ दिन,

तेजी से छपते मकान,

घर, मनुष्य

और पूछ हिला

गली से बाहर आता

कोई कुत्ता ।

इस पूरी कविता की खानी टाइपराइटर पर किसी मजदूर ने छपते चले  
जाने की विलक्षण वास्तविकता से न केवल हमारी आँखों पर, बल्कि कानों में



भी उतारती चली जाती है । एक और पक्ति द्रष्टव्य है :

जलाशय पर अचानक छप जाता है मछुए का जाल

यहा एक शब्द 'छप' न केवल छपने की क्रिया अभिव्यक्त करता है बल्कि जल पर जाल के छप से गिरने की ध्वनि भी उत्पन्न करता है और इस तरह सुखद अर्थ-स्तरों को सुभाता है । अंतिम पक्ति :

एक चिड़चिड़ा बूढ़ा थका क्लर्क ऊदकर छपे हुए शहर को छोड़कर चला जाता है ।

टाइपिस्ट की अंतिम लंबा वाक्य शीघ्र टाइप करने की व्यग्रता, उससे उत्पन्न मशीनी संगीत तथा अंतिम चार शब्द एक पत्र पूरा हो जाने के बाद के मौन को अत्यंत विश्वसनीय तरीके से प्रतिध्वनित करते हैं 'एक चिड़चिड़ा बूढ़ा थका क्लर्क' जो वह है उसके अलावा सूर्य भी हो सकता है और यह प्रतीक-संभावना रोमांचकारी है ।

व्यंग्य (आयरनी के अर्थ में) की चरम सीमा कवि की अपनी 'डुएलिटी' के अहसास में है और इस बात में कि वह किस तरह स्वयं को देखकर मुह चिढ़ाता है । अधिकांश हिंदी साहित्य तथा हिंदी साहित्यकार भीतिक रूप से द्वि-आयामी हैं और व्यक्तित्व की द्वैधता की अनुभूति अत्यंत विरल है । इस दृष्टि से श्रीकांत की रचना 'दूसरे का डर' द्रष्टव्य है ।

कोई मेरे साथ/कपडे/बदल रहा है/कोई मेरे पैरो/चल रहा है

× × ×

कोई मेरी घड़ी को/अपनी कलाई में/महसूस/कर रहा है/बुजदिल ! दिखाई नहीं देता/मेरे आस-पास/कहीं छुपा हुआ/मुझसे/डर रहा है ।

इन पक्तियों में एक मद्र हॉरर है तथा अंतिम पक्तियों में स्पष्ट है कि जिसे बुजदिल कहा जा रहा है वह न तो कायर है और न कहीं छिपा हुआ 'मुझसे डर रहा है ।' दरअसल हम सारे बुजदिल 'उससे' डरकर कहीं अपने भीतर छिपे हुए हैं ।

एलियट की प्रसिद्धतम रचनाओं में 'द लव साग ऑव जे० अल्फ्रेड प्रूफॉक' है जिसे मैं श्रीकांत की रचना 'एक दिन' के समानांतर रखना चाहूंगा । दोनों की थीम तथा अभिव्यक्ति में आश्चर्यजनक साम्य है :

स्त्रिया जो प्रेमिका नहीं थी न वेश्याए / विस्तर पर / छाप की तरह / दूसरे सवैरे घुल जाती हैं ।

× × ×

केवल एक स्त्री की साडी की गंध

×

×

×

मैं बूढा हो गया हूँ

×

×

×

किसको पुकारूंगा ?

सारा दिन कैसे गुज़ारूंगा ?

×

×

×

क्या मैं अपने गुजरे जीवन को/एक कागज पर लिखी हुई/कविता की तरह/  
दूसरे कागज पर उतारूंगा ? क्या मैं यह सोचूंगा/कि यदि मैंने उस पर  
शासन भी/किया होता/तो वह नहीं जाती ! और क्या मैं फिर शासन के लिए  
एक शासक का चेहरा/(जिसे उसने किसी और से उधार लिया था)/जाकर  
उधार लाऊंगा ?

मैं अपनी दो टांगो पर/टगा हुआ/गदूठर हो गया/हूँ

×

×

×

In the room the women come and go

Talking of Michelangelo

×

×

×

Is it perfume from a dress

That makes me so digress ?

×

×

×

I grow old.. I grow old ..

I shall wear the bottom of my trousers rolled

Shall I part my hair behind ? Do I dare to eat a peach ?

×

×

×

And indeed there will be time

To wonder, 'Do I dare ?' and, 'Do I dare ?'

×

×

×

When I am pinned and wriggling on the wall,

Then how should I begin

To spit out all the butt-ends of my days and ways ?

And how should I presume ?

×

×

×

Should I, after tea and cakes and ices,

Have the strength to force the moment to its crisis ?

×

×

×

(They will say, 'But how his arms and legs are thin !')

इन समानधर्मा पक्तियों को उद्धृत कर मैं केवल यह कहना चाहता हूँ कि जिस खोबलेपन तथा भयावहता की तीव्रानुभूति १९१७ के आस-पास पाश्चात्य कविता में अभिव्यक्ति पा रही थी उस तक तथा उसकी अभिव्यक्ति तक हिंदी अब पहुँच पाई है। और स्मरण रहे कि हम अभी सिर्फ पहुँचे ही हैं, पीछे नहीं छोड़ पाए हैं। हिंदी कविता के मुहावरे पर अंग्रेजी का कितना प्रभाव है यह भी इन उद्धरणों से स्पष्ट है।

प्रत्येक काव्य-संग्रह की कविताओं को दो हिस्सों में विभक्त किया जा सकता है और ये विभाजन कवि-व्यक्तित्व के होते हैं। हर रचनाकार दो स्तरों पर जीता है, एक होता है सामान्य रचना का और दूसरा होता है उसके व्यक्तित्व का वह पहलू जो सामाजिक तथा मनोवैज्ञानिक दबावों में कुछ सोचता है, महसूस करता है और कुछ कहना चाहता है। सामान्य रचना एक सीमित अर्थ में अनाम होती है। लिरिक तथा वर्णनात्मक कविता को हम शिल्पगत चिह्नों से भले ही पहचान लें, उसमें एक सामान्यता होती है जो हम कवि का नाम जानने के लिए बाध्य नहीं करती। लेकिन हर्ष का विषय है कि प्रत्येक अच्छा कवि पारंपरीय अर्थों में कवि नहीं होता और सदैव पारंपरीय कविता न लिखता हुआ कुछ और भी होना लिखना चाहता है। किसी भी कवि की प्रतिनिधि रचनाएँ वे नहीं हैं जिनमें उसने पारंपरीय अनुभूतियों को कुछ अधिक अच्छे ढंग से लिखा है बल्कि वे हैं जिनमें वह अपनी मान्यताएँ, प्रतिक्रियाएँ, अपने हस्ताक्षर तथा अपनी विजय और पराजयों को छोड़ आया है। पिछले कितने ही वर्षों की कविताएँ उठा लीजिए, वही जीवित है जिनमें कवि ने स्वयं के विषय में कहते हुए सबके विषय में कुछ कहा है। सामान्य रचना के पीछे अभ्यास, स्मरण-शक्ति शिल्प की सतही पकड़ (तथा व्यावसायिकता का भी) योगदान होता है और हिंदी में इसका सबसे बड़ा उदाहरण मैथिलीशरण गुप्त है। पिछले पच्चीस वर्षों में हिंदी कविता सामान्य रचना से उत्तरोत्तर विमुक्त हुई है और व्यक्तित्व वैशिष्ट्य की ओर द्रुतगति से बढ़ी है। 'माया/दर्पण' में कम-से-कम नौ ऐसी कविताएँ हैं जिन्हें हम 'श्रीकान्त वर्मा की कविता' कह सकते हैं, शेष को 'श्रीकान्त वर्मा के समय में लिखी जा रही कविताओं के समान श्रीकान्त वर्मा की कविताएँ' कहा जा सकता है। वे कविताएँ हैं 'धर-धाम', 'नवली कवियों की वसुधरा', 'दुनिया नामक देवा का शोकगीत', 'हेर-फेर', 'प्रेस वक्तव्य', 'दो टूक रास्ता', 'बुखार में कविता', 'अंतिम वक्तव्य' तथा 'समाधि लेख'।

आश्चर्य का विषय है कि आलोचना में सदैव व्यक्तित्व को एक ठहरी हुई, तर्कबद्ध या शाश्वत वस्तु मान लिया जाता है और फिर इस 'फैलेसी' के सहारे कवि पर या तो अजीबो गरीब आरोप लगाए जाते हैं या भ्रात प्रशंसा की जाती है। मनुष्य न रॉबट है और न कम्प्यूटर, वह पुच्छलतारा भी नहीं है कि उसने आचार-व्यवहार में कोई गणित खोजा जा सके। आदमियों की वह नस्ल जिसे कवि कहा जाता है प्रारंभ से ही अविश्वसनीय तथा तर्क से परे मानी गई है किंतु सारे कवि अलग-अलग किन्हीं मूल्यों के एक स्तर तक पहुँचते हैं और कमोबेश वे उनकी कविताओं में एक अनुपात में परिलक्षित होते हैं। यह भी ध्यान रहे कि कवि महान्, संवेदनशील सरलहृदय, दयालु होने के साथ-साथ लफंगे, शरारती, विदूषक और धोखेबाज भी होते हैं (आखिर वे भी आदमी हैं) और इसलिए कवि के वक्तव्य को 'फेस वैल्यू' पर ग्रहण करना अपने विवेक को जोखिम में डालना है। 'घर-घाम' कविता अपनी प्रथम नौ आवश्यक पक्तियों के बावजूद भी पठनीय है

मैं अब घर जाना चाहता हूँ/मैं जगलो/पहाड़ा में/तो जाना चाहता हूँ।

× × ×

मैं जीना चाहता हूँ/और जीवन को/भासमान/करना चाहता हूँ।

× × ×

मैं विवाह करना चाहता हूँ/और/उसे प्यार/करना चाहता हूँ/मैं उसका पति,/उसका प्रेमी/और/उसका सर्वस्व/उसे देना चाहता हूँ/और/उसकी गोद/भरना चाहता हूँ।

मैंने ऊपर इन पक्तियों को 'पठनीय' कहा है क्योंकि ये खतरनाक पक्तियाँ हैं। कविता में मानवीय संवेदना खोजना एक अच्छी बात है और किसी कवि के कृत्तित्व में यदि वह पायी जाए तो और भी अच्छी बात है लेकिन एक पक्ति अथवा एक कविता का कमजोर आश्रय लेकर एक कवि को वह सिद्ध करना जो वह नहीं है एक ऐसा व्यवसाय है जिसमें सबसे ज्यादा घाटा आलोचक को ही उठाना पड़ता है। उपर्युक्त पक्तियों से यह सिद्ध किया जा सकता है कि श्रीकांत शोरशराबे से तग आ चुके हैं, वे बसबसे लौट जाना चाहते हैं, उनकी कविता महानगर से करुणा की ओर रवाना हो चुकी है, वे मृदु मानव-मवघों के कवि हैं, उनमें जिजीविषा है, उनका काव्य मानव-मूल्यों का काव्य है, आदि, आदि। मैं यह मानता हूँ कि इन पक्तियों से श्रीकांत के काव्य-चिंतन के विषय में कुछ जाना जा सकता है किंतु इसे स्वीकार करना कठिन है कि यह और ऐसी कविताएँ श्रीकांत की प्रतिनिधि कविताएँ हैं। हिंदी कविता में आज ऐसी स्थिति आ गई है कि प्रेम, आत्मदया, सहानुभूति वगैरह कवि को एक

अस्थायी पलायन दे सकते हैं, जब वह इनसे लौटकर आता है तो उसके समक्ष तथा उसकी कविता में विद्रूप, व्यग्य, प्रहार, क्रूरता, सेडिज्म, भर्त्सना ही होते हैं क्योंकि आज के वेल्ड्समर्त्स के बाद और बचता भी क्या है। वैसे तो पेंडोरा का बक्स खुलने के बाद अंत में आशा भी निकली थी। श्रीकांत की जिन नौ महत्वपूर्ण कविताओं का जिक्र मैंने ऊपर किया है उनमें 'घर-धाम' मैंने इसलिए शामिल की है क्योंकि वह अतर्भूत करुणा की एवमात्र कविता है और अन्य आठ में कवि का मूड इस तरह है -

टाग दो शो-विंडो में/दागों से भरा/पिटीकोट

× × ×

क्या मैं पढा रहू अपनी स्त्री की जाघ की/दराज में ?

× × ×

बरस रहा है अघकार ! /मगर उल्लू के पट्टे ! /स्त्रिया रिभाऊ कविताए/ लिख रहे हैं !

× × ×

यह मेरा सवाल नहीं है/बल्कि/उत्तर है /'मैं क्या कर सकता हू !'

× × ×

मैं गौर से सुन सकता हू/ओरो के रोने को/मगर दूसरे के दुःख को/अपना मानने की बहुत/कोशिश की, नहीं हुआ !

× × ×

सारे शहर की/विश्याओं पर/सूरज/सवार था ।

इन पक्तियों की तल्खी और तुर्शी अन्य कविताओं की तमाम करुणा को व्यर्थ, बेमायना तथा पीलियाप्रस्त बना देती है। अपने सारे 'लिरिसिज्म' तथा एकाल सवेदनशीलता के बावजूद श्रीकांत एक गहन तथा दुर्द्धर्ष कवि है और उनकी प्रतिभा पर कोई भी लेबल लगाना अभी न तो उचित है न बुद्धिमत्तापूर्ण। हा, यह साफ है कि अपनी उन कविताओं में जहाँ उनकी 'श्रीडो' सुनिश्चित रूप से व्यक्त हुई है, वे भावुक, करुण, 'सॉफिस्टिकेट' नहीं हैं बल्कि निर्मम, क्रूर तथा जर्जर-सरीखे हैं। श्रीकांत को यह भी परवाह नहीं है कि समाज, व्यवस्था तथा आलोचक उनकी कविता के विषय में क्या सोचते-समझते-कहते हैं

सारे ससार की/सड़क पर/दो-टुक कवि/पेशाब करता/हुआ/चला/गया है।

वर्तमान व्यवस्था इस हास्यास्पदता तक पहुँच गई है कि कवि उसका 'उद्धार' करने को तनिक भी उत्सुक नहीं है, बल्कि उसका आक्रोश उसे एक भयावह संस आँव हूँ मर देता है जो स्विफ्ट तथा सर्वातीस के बहुत निकट है :

इस सारे त्रम का/में क्या करू ?/क्या उल्लुओ की जगह/इस रय मे जोत  
दू/दो कुत्ते ?

क्या बागडोर दे दू/वेश्याओ के/हाथ मे ?

यह इसलिए कि वह इतिहास के छल-प्रपच को खूब समझ चुका है और जानता है कि सत्ता-परिवर्तन, इन्कलाब के वादो तथा जनतात्रिक समाजवाद के नारो मे एक माजिश छिपी हुई है

कुछ लोग भूतिया बनाकर

फिर

बेचेंगे क्राति की (अथवा

पड्यत्र की)

कुछ और लोग

सारा समय

कसम खाएंगे

लोकतत्र की ।

श्रीकांत के लिए तथा हमारी समूची पीढी के लिए अब देश, देश-भक्ति, राष्ट्रीयता, नागरिकता सरीखे शब्द न केवल अर्थहीन बल्कि भयावह तथा हास्यास्पद हो गए हैं क्योंकि इन्हीं का प्रयोग करते हुए हम सबको धोखा दिया गया है । कवि के लिए केवल धर्म ही नहीं, देश भी अफीम है और इसलिए जब देश तथा कविता के बीच चुनाव का प्रश्न आता है तब वह प्रहार करता है

मूर्खों ! देश को खोकर ही

मैंने प्राप्त की थी

यह कविता\* \*

कवि क्या कर सकता है ? इस देश तथा इस व्यवस्था की शिराओ तथा कौशिकाओ के अंतिम छोरा तक सडन पैठ चुकी है जिसे सैंकडो भूदान, हजारो सदाचार समितिया तथा लाखो 'एटी-करप्शन ब्यूरोज' नहीं निकाल पाएंगे । केंसर के मरीज की एक ऐसी हालत हो जाती है जिसमे यह नहीं कहा जा सकता कि वह तीन घंटे जीवित रहगा अथवा तीन वर्ष, और ऐसी दशा न सिर्फ एक प्रतीक्षा ही की जा सकती है

मैं टवटकी लगाए

देख रहा हू

कैसे गिरती है इमारत

धरती के कपने से

मैं यह सिद्ध नहीं करना चाहता कि श्रीकांत का स्वर देश-द्रोही तथा मानव-द्रोही है, यदि होता भी तो इसकी चिंता न कवि को होनी चाहिए, न आलोचक को, मैं केवल यह कहना चाहता हूँ कि श्रीकांत की कविता में वर्तमान का गहरा 'अवेयरनेस' है और इस देश में प्रत्येक सोचने वाला या तो पलायनवादी हो जाता है या आक्रामक—और पहला तरीका बहुत आसान है—इसीलिए श्रीकांत आक्रमण करते हैं।

इस सबके बाद श्रीकांत की कविता की दिशा के विषय में क्या किसी परिणाम पर पहुँचना संभव है? 'दिनारभ' तथा 'माया दर्पण' की एक ही पद्धति रचनाएँ पढ़ने के बाद कोई स्पष्ट पैटर्न उभरता है यह कहना कठिन है। छोटी कविताओं में उनकी अभिव्यक्ति स्निग्ध तथा आत्मकथ्यात्मक है जबकि लंबी कविताओं के कैनवस विस्तृत हैं और आज की कविता के सारे लक्षण—मोहभंग, नाराजगी, घृणा, विद्रोह—उनमें प्राप्त हैं। ऐसी छोटी तथा लंबी रचनाओं को एक ही सग्रह में रखना कस्ट्रास्ट अवदय पैदा करता है किंतु कस्ट्रास्ट सुखद एवं सार्थक तभी होता है जब दोनों पक्ष प्रकृति में भिन्न होते हुए भी शक्ति में समतुल्य हों। श्रीकांत की छोटी कविताएँ यदि प्रभाव छोड़ सकती तो इसलिए नहीं छोड़ पाती कि उनके पास ही लंबी कविताएँ हैं जिनका मुहावरा, विषय-वस्तु, ओज तथा स्वर इतने तात्कालिक तथा प्रखर है कि सयत लिरिसिज्म उनके आगे ठहर नहीं पाता। 'दुनिया नामक बेवा का शोक-गीत' लिखने वाला कवि 'फुलचुक्की का प्यार' भी लिख सकता है, इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं, मैं यह प्रश्न भी नहीं उठाता कि जब वह 'नकली कवियों की वसुधरा' लिखता है तो साथ में 'सारा-का-सारा सवा न पा, सारा-का-सारा सका न दे' क्यों लिखता है, लेकिन कोई वजह होगी कि इनी-गिनी वही कविताएँ मस्तिष्क में फसकर रह जाती हैं जो लंबी हैं, जिनमें उनका नकारात्मक आक्रोश है और जो यह बताती हैं कि अपनी छोटी रचनाओं की गीतात्मकता के बाद भी उनका कवि 'अंतिम अवतव्य' में यह कहने पर बाध्य होता है।

कोई भी जगह नहीं रही  
रहने के लायक  
न मैं आत्महत्या  
कर सकता हूँ  
न औरों का खून !

मैं समझता हूँ कि श्रीकांत अभी अपना रास्ता निश्चित नहीं कर पाए हैं—मेरा अर्थ यहाँ किसी राजनीतिक या किसी और दर्शन से नहीं है। उनका कवि दो स्तरों पर रचना कर रहा है और जहाँ इसमें खतरा है वहाँ सुविधाएँ

भी है। साहित्य में मज्झिम निकाय या 'टाइट रोप वॉकिंग' संभव है या नहीं, यह मैं नहीं जानता, किंतु यह अवश्य कहा जा सकता है कि वही साहित्य बचा है जो उभयमुखी नहीं है। 'कवि' शब्द का पारंपरीय अर्थ हिंदी में इतना गहरा पैठ चुका है कि हम पहले कवि होना चाहते हैं और बाद में यदि लिख पाते हैं तो कविता लिखते हैं। श्रीकांत कविता लिखते हैं—इसमें सदेह करने का कोई आधार नहीं है। हा, समय आ गया है कि वे खतरो तथा सुविधाओं के बीच चुनाव कर लें।



## अप्रासंगिकता के कगार पर

सुविधा के लिए यह कहना नजरअदाज कर दिया जाय कि सर्वेश्वरदयाल सक्सेना 'तार-सप्तक' के कवियों के बाद की उस पीढ़ी में गिने जाते हैं जिसमें श्रीकांत वर्मा, रघुवीरसहाय, कुवरनारायण, धर्मवीर भारती, विजयदेवनारायण साही, लक्ष्मीकांत वर्मा, केदारनाथ सिंह आदि शामिल हैं। नामों की इस तालिका से ही स्पष्ट हो जाएगा कि यह पीढ़ी-विभाजन सिर्फ समयगत है—यह नहीं कहा जा सकता कि ये तमाम लोग एक ही तरह की कविताएँ लिख रहे थे या लिख रहे हैं। इन नामों में से भारती और कुवरनारायण ने कुछ ज्ञात-अज्ञात कारणोंवश कविताएँ लिखना (या कम-से-कम उन्हें प्रकाशित करवाना) करीब-करीब छोड़ रखा है—साही की भी कोई रचना एक अरसे से दीख नहीं पड़ी। लक्ष्मीकांत वर्मा का इस पीढ़ी में न्यूनाधिक वही स्थान है जो आज गिरिजाकुमार माथुर का है। केदारनाथ सिंह इस पीढ़ी के शमशेर हैं—सभी इस बात पर सहमत हैं कि "वे अच्छे कवि हैं लेकिन..."। इस प्रकार इनमें से ले-देकर वही तीन पात बच रहते हैं जो लगातार लिख रहे हैं—श्रीकांत वर्मा, रघुवीर सहाय और सर्वेश्वरदयाल सक्सेना।

किंतु पिछले सात वर्षों में तीन सप्ताह प्रकाशित करवाने के बाद भी क्या बजह है कि सर्वेश्वरदयाल सक्सेना की आज वह तस्वीर नहीं उभरती जैसी—मैं तुलना नहीं कर रहा हूँ—श्रीकांत वर्मा या धूमिल की है? मेरा यह अर्थ नहीं है कि मैं उनसे उनके किसी समसामयिक अथवा उनसे कनिष्ठ कवि की तरह की रचनाएँ चाहता हूँ। प्रत्येक पाठक यह चाहता है कि किसी भी कवि की रचनाएँ पढ़ने के बाद वह न केवल यह कह सके कि वे अच्छी कविताएँ हैं बल्कि यह भी कि वे दूसरे कवियों की रचनाओं से अलग अच्छी कविताएँ हैं। काव्य स्फीति के इस युग में सिर्फ अच्छी कविताएँ लिखना ही काफी नहीं

रह गया है—जिसके पास कुछ अपना कहने को नहीं रह गया है उसे अब कविता लिखने की जहमत नहीं उठाना चाहिए—‘कॉमनप्लेस’ तो सभी बढिया लिख रहे हैं ।

सर्वेश्वर कवि-रूप में चर्चित न हुए हो, ऐसी बात नहीं । जिस जमाने में उनके प्रारम्भिक संग्रह प्रकाशित हुए थे (‘काठ की घटिया’ की कविताएँ और ‘वास का पुल’), उस समय उनकी कविता की सादगी ने ध्यान अवश्य आकृष्ट किया होगा और जीवन के छोटे-बड़े रागात्मक सबधों को अभिव्यक्ति देने की उनकी चेष्टा का स्वागत भी हुआ होगा । छायावाद और प्रगतिवाद की मारी हिंदी कविता को प्रयोगवाद की अतियों से दूर रखने के प्रयास में नयी कविता वायवीय रूमनियत, विजयवादी मनोरथ तथा सनक से कतराती थी और रोजमर्रा के जीवन और हल्के-फुल्के दर्शन में कुछ काव्यात्मकता खोजती थी । रूमनियत से पूरी मुक्ति तो कविता में संभव नहीं है किंतु नयी कविता आज जितनी रूमानी दिखती है शायद दस बरस पहले उतनी न रही होगी । उस समय की कविता के लिए सर्वेश्वर में एक खास तरह की कुशलता तो थी ही, वात्स्यायन सरीखी प्रतिभा की देख-रेख में वह विकसित भी हुई । उन्होंने अपने प्रिय कवियों में सर्वेश्वर को स्वीकार किया और सर्वेश्वर को ‘हिंदी कविता के आगामी दस वर्षों के महत्त्वपूर्ण दो स्वरो’ में (दूसरे रघुवीर सहाय थे) रखा । इस कथन में कोई व्यंग्यार्थ न देखा जाय—प्रत्येक बड़े कवि को अपने प्रिय कवि के विषय में कोई भी भविष्यवाणी करने तथा उसे प्रोत्साहन देने का अधिकार है । जरा सोचिए—यदि एच्चा पाउण्ड एलियट को प्रोत्साहित न करता तो विश्व-कविता की क्या दशा होती !

प्रारम्भिक ख्याति तथा वात्स्यायन सरीखे हितैषी के बावजूद भी यदि सर्वेश्वर की ‘गर्म हवाएँ’ की कविता हिंदी काव्य की प्रमुख तथा प्रभविष्णु धारा में एक बलिष्ठ लहर नहीं बन पायी तो इसका कारण निस्संदेह उनकी कविता में ही प्राप्त होगा । स्वयं कवि भी वही-न-वही इस बात को पहचानता है कि जम में कुछ कमी है और यह होन भाव उससे सात वर्ष पहले ही कहलवा चुका है “मैं अनगढ़ कवि/धूल में उदाम बँठा/सबकी शिल्प-चातुरी देखता हूँ” (दस्तकारी की दूकान), “किसने कह—मेरा मस्तिष्क, मेरा हृदय, मेरा व्यक्तित्व, /अब दूसरे गढ़ते हैं—/अपित कर दिया है मैंने स्वयं को/अब दूसरो की गति को/यदि नहीं बहता मैं, /तट पर पड़ा हूँ मौन, /दोष इसमें किसका है ?” (दबं यह किससे बहूँ), “मैं चलता हूँ/लिखित रास्ते पर मेरे चरण-चिन्ह नहीं छूटते, /मैं कोई लोक कोई परपरा नहीं छोड़ता, /एक सूखा हुआ पत्ता हूँ” कभी-कभी लगता है/मेरा अस्तित्व ही मेरे लिए चुनौती है, /मैं प्रश्नचिन्हों की बैसाखी लगाने चल रहा हूँ” (कभी-कभी ऐसा लगता है) “उपलब्धि के नाम पर/

## अप्रासंगिकता के कगार पर

सुविधा के लिए यह कहना नजरअदाज कर दिया जाय कि सर्वेश्वरदयाल सक्सेना 'तार-सप्तक' के कवियों के बाद की उस पीढ़ी में गिने जाते हैं जिसमें श्रीकांत वर्मा, रघुवीरसहाय, कुवरनारायण, घर्मवीरभारती, विजयदेवनारायण साही, लक्ष्मीकांत वर्मा, केदारनाथ सिंह आदि शामिल हैं। नामों की इस तालिका से ही स्पष्ट हो जाएगा कि यह पीढ़ी-विभाजन सिर्फ समयगत है—यह नहीं कहा जा सकता कि ये तमाम लोग एक ही तरह की कविताएँ लिख रहे थे या लिख रहे हैं। इन नामों में से भारती और कुवरनारायण ने कुछ ज्ञात-अज्ञात कारणोंवश कविताएँ लिखना (या कम-से-कम उन्हें प्रकाशित करवाना) करीब-करीब छोड़ रखा है—साही की भी कोई रचना एक अरसे से दीख नहीं पड़ी। लक्ष्मीकांत वर्मा का इस पीढ़ी में न्यूनाधिक वही स्थान है जो आज गिरिजाकुमार माथुर का है। केदारनाथ सिंह इस पीढ़ी के शमशेर हैं—सभी इस बात पर सहमत हैं कि "वे अच्छे कवि हैं लेकिन..."। इस प्रकार इनमें से ले-देकर वही तीन पात बच रहते हैं जो लगातार लिख रहे हैं—श्रीकांत वर्मा, रघुवीर सहाय और सर्वेश्वरदयाल सक्सेना।

कितु पिछले सात वर्षों में तीन सग्रह प्रकाशित करवाने के बाद भी क्या वजह है कि सर्वेश्वरदयाल सक्सेना की आज वह तस्वीर नहीं उभरती जैसी—में तुलना नहीं कर रहा हूँ—श्रीकांत वर्मा या धूमिल की है? मेरा यह अर्थ नहीं है कि मैं उनसे उनके किसी समसामयिक अथवा उनसे कनिष्ठ कवि की तरह की रचनाएँ चाहता हूँ। प्रत्येक पाठक यह चाहता है कि किसी भी कवि की रचनाएँ पढ़ने के बाद वह न केवल यह कह सके कि वे अच्छी कविताएँ हैं बल्कि यह भी कि वे दूसरे कवियों की रचनाओं से अलग अच्छी कविताएँ हैं। काव्य स्फीति के इस युग में सिर्फ अच्छी कविताएँ लिखना ही काफी नहीं

रह गया है—जिसके पास कुछ अपना कहने को नहीं रह गया है उसे अब कविता लिखने की जहमत नहीं उठाना चाहिए—'कॉमनप्लेस' तो सभी बढिया लिख रहे हैं ।

सर्वेश्वर कवि-रूप में चर्चित न हुए हैं, ऐसी बात नहीं । जिस जमाने में उनके प्रारंभिक सग्रह प्रकाशित हुए थे ('काठ की घटिया' की कविताएँ और 'बास का पुल'), उस समय उनकी कविता की सादगी ने ध्यान अवश्य आकृष्ट किया होगा और जीवन के छोटे-बड़े रागात्मक सबधों को अभिव्यक्ति देने की उनकी चैष्टा का स्वागत भी हुआ होगा । छायावाद और प्रगतिवाद की मारी हिंदी कविता को प्रयोगवाद की अतियों से दूर रखने के प्रयास में नयी कविता वायवीय रूमनियत, विजयवादी मनोरथ तथा सनक से कतराती थी और रोजमर्रा के जीवन और हल्के-फुल्के दर्शन में कुछ काव्यात्मकता खोजती थी । रूमनियत से पूरी मुक्ति तो कविता में सभव नहीं है किंतु नयी कविता आज जितनी रूमानी दिखती है शायद दस बरस पहले जतनी न रही होगी । उस समय की कविता के लिए सर्वेश्वर में एक खास तरह की कुशलता तो थी ही, वात्स्यायन सरीखी प्रतिभा की देख-रेख में वह विकसित भी हुई । उन्होंने अपने प्रिय कवियों में सर्वेश्वर को स्वीकार किया और सर्वेश्वर को 'हिंदी कविता के आगामी दस वर्षों के महत्वपूर्ण दो स्वरो' में (दूसरे रघुवीर सहाय थे) रखा । इस कथन में कोई व्यंग्यार्थ न देखा जाय—प्रत्येक बड़े कवि को अपने प्रिय कवि के विषय में कोई भी भविष्यवाणी करने तथा उसे प्रोत्साहन देने का अधिकार है । जरा सोचिए—यदि एच्चा पाउण्ड एनियट को प्रोत्साहित न करता तो विश्व-कविता की क्या दशा होती !

प्रारंभिक ख्याति तथा वात्स्यायन सरीखे हितैषी के बावजूद भी यदि सर्वेश्वर की 'गर्म हवाएँ' की कविता हिंदी काव्य की प्रमुख तथा प्रभविष्णु धारा में एक बलिष्ठ सहर नहीं बन पायी तो इसका कारण निस्संदेह उनकी कविता में ही प्राप्त होगा । स्वयं कवि भी वही-न-वही इस बात को पहचानता है कि उमर में कुछ कमी है और यह हीन भाव उससे सात वर्ष पहले ही कहलवा चुका है 'मैं अनगढ़ कवि/धूल में उदास झँठा/सबनी शिल्प-चातुरी देखता हूँ" (दस्तकारी की दूकान), 'जिससे कहूँ—मेरा मस्तिष्क,/मेरा हृदय,/मेरा ध्यस्तित्व,/अब दूसरे गढ़ते हैं—/अपित कर दिया है मैंने स्वयं को/अब दूसरा की गति को/यदि नहीं बहता मैं,/तट पर पड़ा हूँ मौन/दोष इसमें किसका है ?" (दरं यह किससे कहूँ), "मैं चलता हूँ/लिखित रास्ते पर मेरे चरण-चिन्ह नहीं छूटते/मैं कोई लीक कोई परंपरा नहीं छोड़ता,/एक सूखा हुआ पत्ता हूँ कभी-कभी लगता है/मेरा अस्तित्व ही मेरे लिए चुनींती है,/मैं प्रश्नचिह्नों की घंसाखो लगाने चल रहा हूँ" (कभी-कभी ऐसा लगता है) "उपलब्धि के नाम पर/

मेरे पास एक भोला है/जो खडित मूर्तियों से भरा है/ "गहन व्यथा के क्षणों में/मैं अकस्मर इन मूर्तियों से टकराता हूँ,/और स्वयं टूटता हूँ/विलग हो जाता हूँ,/किसी जीर्ण शिवाले की तरह ढहता हूँ,/और अपने अस्तित्व की एक-एक ईंट गिरती देखता हूँ,/लोग आते हैं/अपने-अपने प्रयोजन से मुझे उठाते हैं/और मेरे इतिहास को कुचलते चले जाते हैं।" इन पक्तियों के पीछे किसी असफलता के एहसास से उपजी जो रूमानी आत्मदया छिपी हुई है वह असदिग्ध है। 'एक सूनी नाव' की दो रचनाओं में यह भी द्रष्टव्य है। "एक अदृश्य इमारत/मेरे ऊपर गिर पड़ी है/जो 'नहीं है' उसके बोझ से/मैं दब गया हूँ/एक अदृश्य नदी/मुझ पर फैल गयी है/जो नहीं होगा' उसकी धार में/मैं बह रहा हूँ/एक अदृश्य सड़क/मेरे नीचे से निकल गयी है/जो 'नहीं था' उसकी चपेट से/मैं कुचल गया हूँ" (दुर्घटना), एक अतीत शोधता हूँ मैं/वर्तमान को प्राणदान के लिए/लेकिन एक अनिश्चय ही बढा हुआ पाता हूँ/ "अपने को दोहराने-दोहराने/अब मैं थक गया हूँ,/ताश के पत्तों की तरह/कब तक फँटता रहूँ विश्वास,/और मक्खियों की तरह/उड़ाता रहूँ स्मृतियाँ,/या भिखारियों की तरह गिनता रहूँ चन्द सिक्के,/गोया अधिक गिनने से/उनकी सख्या बढ जाएगी।"

सर्वेश्वर के प्रत्येक काव्य संग्रह में एक कविता तो स्वयं पर होती ही है और वह उन्हें समझने में सहायक सिद्ध होती है। ऊपर दिए गए उद्धरणों के प्रकाश में उनके चर्चित संग्रह की अंतिम कविता 'वसंत के नाम एक खुला पत्र' की ये पक्तियाँ भी पठनीय हैं। "हर छापे में जुआड़ियों के तिसक जाने पर/गिरफ्तार होता/और बाद में दोस्तों से/चतुर न होने पर गालियाँ खाता" "काम के नाम पर/उसने केवल तुम्हारे रंगे हुए/कपड़े सुखाये हैं" 'वह जिनके पीछे तबाह होता है/वही उसकी असफलता को/नगाड़े की तरह बजाते हैं,/आज एक भी दोस्त उसका नहीं है/वह कोयलो की आवाज की नकल करता/वीरानों में धूमता रहता है/हर एक की गालियाँ और पत्थर सहता है।" रूमानीयत के सबसे गहरे प्रमाण हैं व्यक्ति का अपन भोलेपन में न केवल विश्वास बल्कि उसे ही अपनी तमाम असफलताओं का कारण होने में अदम्य आस्था, अपनी 'भलाई' के प्रति आत्मरति, दुनिया की मक्कारी के आगे सहीद होने की मुद्रा और आत्मपीडन। ये सब सर्वेश्वर की इस कविता में विद्यमान हैं और हालांकि इस कविता में सर्वेश्वर का इरादा अपने इस रूप की हत्या कर देने का है किंतु यह फिर एक रूमानी मुद्रा है।

यह रूमानीयत एक दूसरे रूप में, जो सतीचित शायं-प्रदर्शन का है, इस संग्रह की प्रार्थना-कविताओं में उभरा है "नहीं नहीं प्रभु तुमसे/शक्ति नहीं माऊंगा", "यात्रा के साथी हो हर पल असफलताएँ/मुझ पर गिरती जाएँ मेरी ही सीमाएँ/सुखद दृश्य तेरे हो/भरे नयन मेरे हो", "अपनी दुर्बलता का/मुझको

अभिमान रहे”, तथा “वज्र गिराओ जब-जब तुम/मैं खड़ा रहू यदि सीना ताने, नर-अग्नि में मुझे डाल दो/फिर भी जिऊ स्वर्ग-मुग माने,/मिरे शीर्ष और साहस को/वग्नामय हो तो मराहिए ।” बहुत संभव है कि इन पंक्तियों की प्रेरणा किसी दुःख में हो और वह दुःख यास्तव में बड़ा भी हो, किंतु पारंपरीय शक्ति प्रदर्शन की अपरिपक्व इच्छा ने दुःख की निलमिलाहट को व्यक्त होने के पहले ही नष्ट कर दिया है और इंगोलिए ये चारा कविताएँ न केवल उदासीन छांटनी हैं बल्कि छद्म होने की प्रतीति भी देती हैं ।

प्रत्येक रूमानी कवि की त्रामदी यह होती है कि वह मोचता है कि देने के लिए उसका कच्चा माल ही पर्याप्त है, क्योंकि वह ‘भावनाओं की शक्ति’ आदि मरीची चीजों में विश्वास रखता है । यह ‘नाईब’ आस्था उससे जिस तरह की कविताएँ निकलवाती है उसका उदाहरण है इस संग्रह की ‘पत्नी की मृत्यु पर’ । मृत्यु की भयावहता और उमने बाद का रीतापन असंदिग्ध है और एक संवेदनशील व्यक्ति पर नजदीक से देखी गयी प्रत्येक मृत्यु एक भ्रष्टा-नीन अमर छोड़ती है । इस कविता के पीछे कवि की जो पीड़ा है उसकी असंनियत तथा गहराई में मुझे जरा भी अविश्वास नहीं है । किंतु कविता के साथ मुश्किल यह है कि केवल अनुभव की ईमानदारी ही उसमें भव-कुछ नहीं होती । कच्चे संवेग पर, वह कितना ही प्रामाणिक तथा निवृत्त क्यों न हो, कवि को एक निमग्न मग्न देना होता है जिसमें वह हिस्टीरिया या हडबडी न होकर बलाहति का रूप ले सके । सर्वेश्वरदयाल संभवेना की इस कविता की पहली दो पंक्तियाँ इस उद्देश्य का सही निर्वाह नहीं करती—‘बायें हाथ में ले/अपना बटा हुआ दाहिना हाथ’ क्योंकि इनमें स्थिति के दुःख का नाटकीकरण ज्यादा है—बला के स्तर पर स्वीकार्य अभिव्यक्ति कम । रूमानी कवि की एक प्रिय युक्ति एन ही चीज को दुहराने की भी होती है इसलिए जब सर्वेश्वर तीसरे चरण में कहते हैं “एक हार की तरह/मैं रेगिस्तान में खड़ा हूँ” गर्म हवायें मनमनाती हुई/मुझमें से गुजर जाती हैं” तब तक तो ठीक रहता है, किंतु जब अगले चरण में ही वह “चारों ओर हरहराती है बाढ़/कमर तक पानी म/पीठ पर सदक लादे खड़ा” मैं आदमी से नाव बनता जा रहा हूँ” कहते हैं तो इन दोनों के बीच कविता के विकास का तर्क बिठाना मुश्किल हो जाता है । कुछ और आगे जाकर “बायें हाथ में ले/अपना बटा हुआ दाहिना हाथ/फेंकता हूँ पत्थर इस सडके-गले समाज पर” का न तो कोई स्थितिगत ‘न्याय’ है और न काव्यगत । अब्बल तो ‘सडा-गला समाज’ यह मुहावरा ही हिंदी फ़िल्मों और आवाग, कुशवाहा मरीखे उपन्यासकारों ने एक सडा-गला ‘विलशे’ बना दिया है और एक जागरूक कवि से ऐसे शब्द समूहों से बचन की उम्मीद की जाती थी, फिर कवि जिस दुःख में डूबा हुआ है उसमें ‘समाज’ का बहा तब हाथ

रहा है इसका कोई अत साक्ष्य कविता में नहीं है। कविता की अंतिम पाप पक्षितया 'एम्बर्ड' है—“वायें हाथ में ले/अपना कटा हुआ दाहिना हाथ/उठाता हूँ मैं इस शिलालेख को/जिस पर शाम बिना पैर धोये/आकर बैठ गई है।” स्मरण रहे कि इसकी पूर्वगामी पक्षित में कवि स्वयं को 'शिलालेख' कह चुका है और बिना पैर धोये आई शाम भी उसी का प्रतीक है। गद्यार्थ होगा “वायें हाथ में ले अपना कटा हुआ दाहिना हाथ उठाता हूँ मैं अपने को जिस पर मैं स्वयं बैठा हुआ हूँ।” यह तो, खैर, अभी जानना बाकी है कि एक हाथ में अपना कटा हुआ दूसरा हाथ पकड़े हुए कोई चीज (शिलालेख सरीखी वजनी वस्तु की बात तो दूर रही) कैसे उठायी जा सकती है।

हिंदी का कवि चूकि पाठक को मब-कुछ समझाने में विश्वास रखता है इसलिए अक्सर वह अपनी कविताओं में दो हिस्से रखता है—एक खुद के लिए और दूसरा भाष्य के लिए। 'सूखा' की पहली उन्नीस पक्षितया कमोवेश मनोप-प्रद है, किन्तु उसके आगे 'सूखे' को कहीं 'सूखा' ही न समझ लिया जाय, इस पाठकवत्सल भय से सर्वेश्वर सारी स्थिति स्पष्ट करते हैं और कविता नष्ट। दरअसल सर्वेश्वर सादा कविताओं के सादा अर्थों के कवि हैं और उनके पास एक निश्चित दूरी तक जाने वाली दृष्टि है। वे स्थिनियो और चीजा के द्वि-आयामीय अकन के कवि हैं और जहाँ उनके सवेग पेचीदा हैं, जैसे कि एक आत्मीय की प्रतीक्षा में, वे उन्हें कविता में ममेटने में असफल होते हैं और एक फेंटेसी का रूप देकर, जिस पर मुक्तिबोध का प्रभाव स्पष्ट है (हालाकि विषय में वह मुक्तिबोध से उतनी ही दूर है जितने स्वयं सर्वेश्वर), उसे गति-विधियों के ब्यौरे से भर देते हैं जो “अचानक दरवाजा बंद हो गया/और मैं उस हाथ को लिए/कमरे में गिर पड़ा/मेरे जोड़ फिर उखड़ गए” की हास्या-स्पद अतिनाटकीय गद्यात्मकता को प्राप्त होते हैं।

रूमानी कवि होना पाप नहीं है, खराब रूमानी कवि या खराब कवि होना भी पाप नहीं है, सिर्फ बिबशता है। किन्तु फिर भी रूमानी कवियों पर वर्तमान राजनीतिक सामाजिक दबावों ने असर तो डाला ही है और यह असर शायद सर्वेश्वर बहुत ज्यादा महसूस करते हैं क्योंकि सग्रह के आरंभ में ही उनकी घोषणा है—“अब मैं कवि नहीं रहा/एक काला झंडा हूँ।” इसलिए यह अप्रत्याशित नहीं था कि उनके इस सग्रह में ऐसी कविताएँ हों जिन्हें आज की स्थितियों से कुछ लेना-देना हो। सग्रह की तीन ऐसी कविताएँ 'मेरे दोस्ता !', 'मेरे दोस्त !' तथा 'मेरे देशवासियों !' को संबोधित हैं। 'धीरे-धीरे' का प्रारंभ व्यक्तिगत 'नोट' पर होता है किन्तु अचानक 'देश' का जिक्र आता है। अभी पाठक मभल ही रहा था कि पुन व्यक्तिगत पक्षितया उसे गडबडा देती है “धीरे-धीरे/अब मैं ईश्वर भी नहीं पाना चाहता,/धीरे-धीरे/अब मैं स्वर्ग भी

नही जाना चाहता, / धीरे-धीरे/ अब मुझे कुछ भी नहीं है स्वीकार/ चाहे वह घृणा हो चाहे प्यार ।” दो समानांतर धाराएँ दीखती हैं किंतु उनका मेल कहीं भी नहीं होता । कवियों की अंतिम नौ पंक्तियाँ बाकी पंक्तियों से भाषा तथा शिल्प में इतनी भिन्न हैं कि बाद में चिपकाई गई लगती हैं । ‘यह खिड़की’ में भी यह द्वित्व उपस्थित है—“हवा को यदि आना हो तो आए/ दरवाजा भड़भड़ाये, तोड़ जाए, / अन्यथा सीकड़ों पर सिर फिका/ रोककर चली जाए/ किसी असमर्थ की प्रतीक्षा से/ बंद कमरे की घुटन बेहतर है/ जिसने खुद अपनी जवान काट ली हो/ उससे नहीं बोलूंगा” के साथ “यह बंद कमरा/ सलामी मंच है/ जहाँ मैं खड़ा हूँ—/ पचास करोड़ आदमी खाली पेट बजाते/ ठठरिया खड़खड़ाते/ हर क्षण मेरे सामने से गुजर जाते हैं” सरीखी पंक्तियाँ हैं । “नक्शे पर देश के/ और आँखों में प्यार के/ सीमात घुघले पड़ते जा रहे हैं” तथा “असमर्थ देश/ असमर्थ प्यार/ दोनों को ही मेरा नमस्कार” से कवि के इरादे कुछ स्पष्ट होते हैं किंतु महज इरादे कविता नहीं होते ।

दो नेताओं पर लिखी गई कविताएँ इस बात की अच्छी मिसाल हैं कि नेताओं पर खराब कविताएँ कैसे लिखी जा सकती हैं । ‘लोहिया के न रहने पर’ शीर्षक स्वयं में स्पष्ट है । किसी भी कवि का किसी भी ‘नेता’ पर कविता लिखना कविता का और खुद का अवमूल्यन करना है । यदि लिंकन सरीखों की बात छोड़ दें तो बड़े-से-बड़े राजनीतिज्ञ और नेता अपने कमजोर क्षणा में बहुत मामूली सिद्ध हुए हैं । फिर लोहिया भारत के प्रथम पंक्ति के नेताओं में तो निस्संदेह नहीं गिने जा सकते—भले ही हिंदी साहित्यकारों को बर्दाश्त करने का दुर्लभ सद्गुण उनमें रहा हो । एक दायरे में उनकी उपलब्धियाँ बड़ी हैं किंतु राजनीतिक मतभेद को व्यक्तिगत विवादों पर उतारने तथा वर्तमान सस-दीय अनुशासनहीनता के बीज उन्हीं के बोये हुए हैं । इस बात में जाना बेकार है कि यदि वे जीवित होते तो क्या होते, किंतु पिछले वर्ष ‘हिंदुस्तान टाइम्स’ ने उनकी बरसी पर उन्हें ‘द फिगर दैट द कॉफी हाउस गोजर्स मिस’ कहकर स्मरण किया था । यहाँ स्पष्ट करना उचित होगा कि कैसे तो इस तरह की राजनीतिक चर्चा का समीक्षा में कोई स्थान नहीं होना चाहिए, किंतु चूँकि जिस कविता की बात हो रही है वह एक नेता को लेकर लिखी गई है तो शायद यह उपचर्चा पूर्णरूपेण अप्रामाणिक नहीं है । व्यक्तियों पर लिखी जाने वाली प्रशंसात्मक या कहे ‘भाबुक’ कविताओं के पीछे नियम यह है कि हो सक्ता है किसी महान् व्यक्ति पर कोई घटिया कविता लिखी जाए, किंतु किसी द्वितीय दर्जे के महान् व्यक्ति पर प्रथम श्रेणी की कविता लिख पाना असंभव है । नेहरू पर कविता हो भी सकती है—मोरारजी या कामराज पर कविता की बल्पना दारुण है । इसलिए जब सर्वेश्वर “मैं साधारण / (इसी शब्द से



तो था/तुम्हे इतना प्यार)/कहता हू : ओ मेरे देशवासियो/एक चिनगारी और” तो यह स्पष्ट है कि ये पक्तिया उनके हृदय में अंकित लोहिया के एक रूमानी तथा अतिरजित चित्र से प्रेरित हैं और क्रांति के इस क्विग्जोटनुमा आवाहन की सही पूर्वाभास है “एक चिनगारी और—/जो खाक कर दे/दुर्नीत को, ढोंगी व्यवस्था को, कायर गति को/मूढ मति को,/जो मिटा दे दैन्य, शोक, व्याधि,/ओ मेरे देशवासियो/यही है उसकी समाधि” तथा “सुख-संपत्ति घर आवे, कष्ट मिटे तन का” से कुछ ही दूर है।

ऊपर कहा गया है कि महान् व्यक्ति पर घटिया कविता लिख पाना संभव है और वह ‘पचघातु’ में स्पष्ट है, जो गाधीजी पर आधारित है। गाधीजी तथा वर्तमान ‘नेताओ’ के बीच इतनी बड़ी खाई है कि उस पर सिर्फ व्यंग्य लिखना ही संभव रह गया है क्योंकि वही आसान है। व्यंग्य एक सशक्त साहित्यिक विधा है किंतु सर्वेश्वर के व्यंग्य का स्तर गाधीजी की लगोटी के विल्ले बनवाने और चप्पलो से गरीबों की चाद गजी करवाने का है। मुझे पूरा विश्वास है कि गांधी शताब्दी वर्ष होने के नाते पिछले वर्ष दिनकर मोनवलकर ने गांधीजी का सहारा लेकर अवश्य एकाध व्यंग्य लिखा होगा और वह कविता निस्संदेह सर्वेश्वर की इस कविता से बेहतर होगी। ‘बुद्धिजीवी’ तथा ‘दूसरो के कपडे पहनकर’ ‘पचघातु’ के समान ही व्यंग्य है और अपनी ‘नाई-पते’ में समान रूप से बचकानी है। इनमें जो व्यंग्य हरकतें हैं वे उसी निम्न स्तर की है जिसकी प्रतिच्छवि बबइया फिल्मों के विदूषकों में तथा ‘हवा महल’ की ‘बेगम, सुनती हो’ छाप हास्य-नाटिकाओं में उपलब्ध है—“गौर से देखा मैंने, चश्मा नाक पर उन्होंने चिपका रखा था टेप से,/बानों के पीछे छ-छ इंच बड़ी कमानियो पर/टंगा हुआ था चेस्टर,/जिसे दोनो हाथों में फास/बाध रखा था उन्होंने कमर पर/नीचे टांगें शायद नगी थी—बेपर्दा/जूतो पर बधा हुआ था पान और जर्दा।”

चूँकि आज के कविता-समूहों की एक रूढ़ि “यातनाओं के सलीब और सलीबों का घेराव”, “उजासों का पाखी और बैंगनी उदासी की बासुरी” तथा “तोड़ते हुए आयाम तथा अकेलेपन के व्यायाम” सरीखे शीर्षक वाले उपखंड हैं, इसलिए सर्वेश्वर के इस समूह के तीन खंड आश्चर्यान्वित नहीं करते, आश्चर्यान्वित करती है तीसरे खंड की पहली कविता जिसकी प्रथम पक्ति ही पाठक की घडकनें तेज कर देती है—“फिर वसंत ने मुझे डसा...”। पहले दो चरणों में पांच पक्तियों का एक निजी छंद इस्तेमाल किया गया है किंतु तीसरा चरण, जिसे पहले दो की परंपरा निवाहनी चाहिए थी, अचानक नौ पक्तियों का हो उठता है और पढ़ने में गड़बड़ है। यह तो खैर शिल्पगत बात हुई। कविता में वसंत के डसने, अजगर, उसकी लपेट, सासों के घुटने तथा जहर से

लासा सिलसिला स्थापित हो गया है। अचानक अठारहवीं पंक्ति में कवि वसंत की आशीष मागने लगता है और उतने ही अचानक एक नरकीविल कवि के सिर पर बैठ अट्टहास कर उठता है। जहाँ तक मैं समझता हूँ अट्टहास या तो सिर्फ 'किया' जाता है या कोई 'अट्टहास कर उठता' है, 'अट्टहास कर हसना' भेरे लिए नई बात है। चूँकि तुक मिलाना जीवन-मरण का प्रश्न है, इसलिए 'अट्टहास कर हसा' जरूरी है। इसे यदि उपेक्षित कर भी दिया जाए तो यह जान पाना कठिन है कि ये तीन पंक्तियाँ कविता में किस तरह आवश्यक हैं, और फिर सिर पर बैठकर पक्षी ने जिस तरह अट्टहास किया है उससे चमगादड़ सरीखे किसी पक्षी का चित्र ज्यादा उभरता है। 'अचानक' शब्द यहाँ यूँ ही नहीं है—इन पंक्तियों की हास्यास्पद विचित्रता को छिपाने के लिए उपयुक्त एक चतुर आवरण है।

सर्वेद्वर एक उपमा लेकर कविता प्रारंभ करते हैं किंतु कुछ दूर निवाह-कर अपनी उपमा का 'न्याय' भूल जाते हैं और इससे कविता में उलझाव पैदा होता है। स्त्री या स्त्री की आँखों को नदी कहकर उससे 'चेहरे पर अपने चुबन की जलपाखी कहना दूर की कौड़ी न भी हो लेकिन इन दोनों के बीच 'गाला पर दहकती/वह आग/कोपलों की अब कहा है ? पुराने पत्ते ओढ़कर धुआँ सो गया है' लाकर वे एक उपमा को एक नितांत अलग रूपक से गड़-मड़ करते हैं। 'प्रयोगवाद + नयी कविता की एक निरीह रूपक को खीच-खीचकर मरणासन्न कर देने की' हरकत 'शाम एक किसान' में है जिसमें शाम का मानवीकरण किया गया है। अब्बल तो शीर्षक ही गलत है, जो इन प्रारंभिक पंक्तियों से स्पष्ट होगा—'आकाश का साफा बाधकर/सूरज की चिलम खीचता/बैठा है पहाड़', जिसका साफ अर्थ है कि पहाड़ को किसान समझा गया है, शाम को नहीं। अब इस कविता का कुछ समीप से मुआयना किया जाय। पहाड़ को किसान माना जा सकता है, किंतु समूचे आकाश को उसका साफा मानना मुश्किल है—बादल का टुकड़ा होता तो भी गनीमत थी। बहरहाल, यह किसान सूरज की चिलम खींच रहा है। पहाड़ के 'मुह' से 'सूरज' तक चिलम के आकार की कौन-सी चीज है ? उसके 'हाथ' क्या हैं ? फिर, क्या खींचने वाले जानते हैं कि ऐसा करते वक़्त सिगरेट (या चिलम) का जलता हुआ हिस्सा लाल हो जाता है, साँस छोड़ते ही वह फिर धीमा पड़ जाता है। क्या शाम को सूरज इसी तरह चारी-चारी से जलता-बुझता हुआ डूबता है ? घुटनों के पास की नदी के लिए 'पडी हुई' इस्तेमाल करना अवास्तविक है। फिर 'सुनते हो' की आवाज़ सुनते ही 'किसान' फौरन विलम उलटा देता है, यानी सूरज एक छपाके या घमाके के साथ टूट गिरता है। अब यदि आप पूछें कि 'सुनते हो' में जो आदेश छिपा हुआ है उसका पालन 'किसान' ने

‘उठकर’ कैसे बिया तो वह आपकी हठधर्मी नहीं तो और क्या है ? मानवीकरण का सबसे बड़ा खतरा यह है कि असमर्थ कवि उसके काम में आने वाले उभयनिष्ठ लक्षण तो तुरत इस्तेमाल करता है किंतु जो ‘टेढ़े’ प्रदन है उन्हें कालीन के नीचे बचरे की तरह छिपाने की कोशिश करता है। दम कविता की अंतिम दो पक्तियाँ हमारे सभावित कुतूहल को बहलाने के लिए विपकार्य गई हैं। वहाँ उनकी कोई आवश्यकता नहीं है क्योंकि पहले जब स्पष्ट हो चुका है कि सूरज चिलम है तो चिलम के औंधी होने का अर्थ उसका डूबना ही होगा। ये पक्तियाँ कविता को एक छद्म ‘अंत’ देने का प्रयास मात्र हैं, क्योंकि रूपक को अपने तर्क-संगत परिणाम पर पहुँचाना अचानक कवि के बूते के बाहर हो गया।

हर युग में कविता की एक प्रमुख प्रवृत्ति होती है और अधिकांश कवियों की शक्ति उसे अभिव्यक्त करने में जुटी होती है। मैं यहाँ यह नहीं कह रहा हूँ कि उस प्रमुख स्वर के अलावा कोई और काव्य-प्रवृत्ति हो ही नहीं सकती। सह-अस्तित्व हर जगह भव्य है। संभव है कि यदि युग समाज तथा राजनीति से उपजने वाली कविता का हो तो कोई कवि—अच्छा कवि—ऐसा भी हो सकता है जो उस धारा से हटकर, बल्कि विलकुल विपरीत, लिख रहा हो। शायद वह उस युग में न खोज निकाला जाए, किंतु यदि उसमें वास्तव में कुछ है तो उसकी वारी अवश्य आएगी। किंतु जहाँ यह सच है कि अलग-अलग प्रेरणाओं और दवावों में लिख रहे प्रमुख कवि एक स्तर पर समान होते हैं, वहाँ यह भी सच है कि द्वितीय तथा अन्य वर्गों के कवियों को खास स्तर पर पहुँचाने के बाद अपनी भीमाएँ पहचान लेनी चाहिए और उनके अनुसार अपनी महत्वाकांक्षाओं को भी पुनरीक्षित करना चाहिए। एक मदिग्ध प्रथम श्रेणी की तलाश के बजाय एक ईमानदार द्वितीय या तृतीय दर्जे का कवि होना ज्यादा मार्थक है। सर्वेश्वर उन कवियों में से हैं जिन्हें प्रथम पक्ति के बाद की पक्तियों में से एक से ही सतोष करना होगा। उनके पास न तो श्रीकांत वर्मा का विश्वद्रोही धिड़चिड़ापन है और न रघुवीर सहाय सरीखा सतुष्ट शिल्पलाघव, केदारनाथ मिह की ‘प्रगीतात्मकता’ भी उनमें नहीं है। नये लोगों में धूमिल, कमलेश, देवताले, अशोक वाजपेयी आदि उन्हें भीलो पीछे छोड़ गये हैं। सर्वेश्वर की कविता की त्रासदी यह है कि उनके पास सवेग तो है किंतु सर्जनात्मक दृष्टि की वह प्रखरता नहीं है जो उन्हें एक महत्त्वपूर्ण कवि बना सके। नतीजा यह कि प्रभावोत्पादकता के चक्कर में वे सामान्य शब्दों और मुहावरों का आश्रय लेते हैं। सामान्य शब्दों और मुहावरों से कविता नहीं हो सकती यह नहीं कहा जा रहा है, किंतु उन्हें आप किस तरनीब में देखते हैं यह न केवल आपकी कविता की पहचान कराता है बल्कि आपके तरीके को भी प्रभावित करता है।

मैं पहले ही कह चुका हूँ कि यह कोई नहीं चाहेगा कि सर्वेश्वर इसकी या उसकी राह चलें। मैं यही कह रहा हूँ कि उन्हें आवश्यकता एक सार्थक सर्वेश्वरदयाल सक्सेना बनने की है—अभी उनकी कविता से उनका कोई अर्थवान व्यक्तित्व नहीं उभरता। दस-पंद्रह वर्षों से लगातार कविता लिखते रहने के बाद भी यदि यह स्थिति बनी रहती है तो समय आ गया है कि सर्वेश्वर अवास्तव तथा गद्दी गई स्थािति के भोहजाल से छूटें और दर्शें कि किस तरह वे आश्चर्यजनक किंतु दुःखद गति से, आज की कविता ही नहीं, कविता मात्र के लिए अप्रासंगिक होते जा रहे हैं और विस्मृति के उस क्रूर कगार पर खड़े हुए हैं जहाँ उन्हें केवल एक ही सतोप हो सकता है कि वे अकेले नहीं हैं।

## चीख की भाषा भी हुल्लड़ हो गई

१९६४ में कैलाश वाजपेयी का पहला कविता संग्रह प्रकाशित हुआ था और तब से अब तक के कुछ ही वर्षों में हिंदी कविता में एक महत्वपूर्ण बदलाव आ चुका है। इस बात पर शायद सहमति हो गई है कि जिसे नई कविता कहा जाता था उसका युग समाप्त हो चका है किंतु उसकी उपलब्धियाँ को आत्मसात् कर हिंदी कविता की समसामयिक धारा अधिक वेगवती तथा वलिष्ठ हुई है। नई कविता में से नव्य-छायावादी तत्त्वा का लोप हो जाने से, और नये कवियों द्वारा उसे एक नई प्रखरता देने से आज हिंदी कविता का स्वर केवल सात-आठ वर्षों पहले की ही कविता से इतना भ्रूयक् है कि कवल शुरुर्भुर्गों को छोडकर बाकी सब पर यह स्पष्ट है। हिंदी काव्य-मानस एक ऐसी दहलीज पर खडा हुआ है जहा से पीछे मुडने की कोई गुजाइश नहीं है। इस बात से इन्कार नहीं किया जा सकता कि १९६४ में कैलाश वाजपेयी हिंदी में अपने ढग के एकमात्र कवि थे जिनकी कविताओं को उनकी प्रवृत्ति विशेष से पहचाना जा सकता था। इन कविताओं में आक्रोश था, नफरत थी और एक क्रूरता थी और यह सब चूकि उस समय नए थे, यदि स्वागत्य नहीं थे तो कम-से-कम आकृष्ट तो करते ही थे और परिणामतः कैलाश वाजपेयी को एक ऐसा पाठक-वर्ग (और कवि-वर्ग भी) प्राप्त हुआ जिसके और उनके बीच घृणा प्रेम सबध था। उनकी कविताओं का स्वर बहुत तीखा था और स्वाद बहुत कसैला, किंतु यह भी सही था कि वहीं जाकर उनका कवि एक गहरा सामाजिक प्राणी था। किंतु अकवियों का झुड उनके शब्दों के 'वायलेंस' को अपनाकर उनसे भी आगे बढ़ तो गया, उनके सामाजिक सदभों से कट गया और फलस्वरूप हास्यास्पद अंत को प्राप्त हुआ। कैलाश वाजपेयी शायद इससे इन्कार करें किंतु हिंदी में उनके बाद ऊनजलूल 'वायलेंस' की जो बाढ आई है उसके लिए पहली

जिम्मेदारी उन्हीं जैसे कविया की है ।

उनका दूसरा सग्रह 'देहात से हटकर' मूलतः पहले सग्रह से भिन्न नहीं है किंतु यह अवश्य है कि रोप तथा असहायता का स्वर उसमें और संपृक्त तथा तीखा हो गया है । यह आकस्मिक नहीं है कि सक्रात' की कविताओं में इस नए सग्रह की कविताएँ ज्यादा लंबी हैं । पिछले पाँच वर्षों में तो दुनिया में कुछ ऐसा हुआ है और न देश में कि उन सरीखे कवि से कुछ और की अपेक्षा की जा सके । यदि कवि समान और विश्व से निर्लिप्त रह सके तो यह उनका सौभाग्य है क्योंकि फिर उसकी कविता से किसी तरह की मांग करना व्यर्थ होगा, किंतु जो कवि अपने कृतित्व को अपने आस-पास के विश्व के दाव पर लगाता है वह जान-बूझकर एक जोखिम उठाता है । साहित्य समाज का वर्णन है या नहीं—एक फूहड़ प्रश्न है किंतु यह सत्य है कि कवि न भी चाहे तो समाज में रहने तथा उससे प्रभावित होने (भले ही रिमोट कंट्रोल में) के लिए अभिशप्त है और फिर इस दुबले पर दूसरा असाह्य यह है कि वह मोचता, समझता, महसूस करता है—और लिखना भी चाहता है । 'सामाजिक' विषयों पर लिखी गई कविताओं के साथ बठिनाई यह है कि उन्हें आकलन तथा टिप्पणी का दुहरा कर्तव्य निभाना पड़ता है और वह भी साहित्य के तकाजों के अंतर्गत—पत्रकारिता की सुविधाओं के बीच नहीं । सामाजिक स्थितियों पर लिखी गई कविता, यदि वह फूक-फूककर नहीं लिखी गई है तो तुरंत एक ढर्रे का शिकार होती है और उसका अधिकांश हिस्सा अखबारनवीसी बनकर रह जाता है । सामाजिक कविता का 'यथार्थ' होना एक अनिवार्य शर्त है किंतु यथार्थ को साचा बनते देर नहीं लगती । इसमें यदि कुछ दोष कवि के एक फार्मूला के शिकार हो जाने का है तो उन स्थितियों का भी कम नहीं है जिन पर उसकी कविताएँ टिकी हुई हैं । एक तथ्य, जो अक्सर गुला दिया जाता है, वह यह है कि सामाजिक स्थितियाँ बहुत धीरे-धीरे तथा अधिकांशतः अदृश्य रूप में बदलती हैं—यदि अन्य बातें समान रहे तो बीसवीं सदी के इधर के दशकों में एक और पुनीत मिथक टूटा है और वह 'क्रांति' का है । और फिर स्थितियाँ विभी दूसरे देश में हर सप्ताह बदल जाँएँ । भारत में, जहाँ अभी भी जाति, धर्म, प्रातः, भाषा आदि के नाम पर क्या-कुछ नहीं हो रहा है, सामाजिक परिवर्तन की आशा एक चमत्कार की बात जोहने के समान बचवानी है । उधर विश्व की राजनीति में भी एक गत्यवरोध आ गया है—कश्मीर, विआफा, वियतनाम, क्यूबा, चेकोस्लोवाकिया, बर्लिन, रंगभेद, इजराइल, निशस्त्रीकरण आदि शाश्वत प्रश्न बनकर रह गए हैं । ऐसी स्थिति में हिंदी के उस कवि के लिए, जो अपने कच्चे माल के लिए सामाजिक-राजनीतिक स्थितियों पर आश्रित है, यह अपरिवर्तन-शील या अल्पपरिवर्तनशील सामग्री होती है

१. राजनीतिक अव्यवस्था, ससद तथा विधान सभाओं की उपद्रवपूर्ण हास्यास्पदता, राजनीतिक चरित्रहीनता, सौदेबाजी, 'जनता' के हितों के प्रति पूर्ण उदासीनता ।
२. एक भयावह अर्थव्यवस्था—गरीबी और अमीरी के बीच बढ़ती हुई अकल्पनीय खाई, महंगाई, बेरोजगारी, इन्हें और त्रासद बनाती हुई बाढ़, अकाल, महामारी की दैवीय विपत्तियाँ ।
३. पुलिसराज, नौकरशाही, गोलाबारी, हिंदू-मुस्लिम दंगे, हिंदी आंदोलन, गौ आंदोलन, अंग्रेजी आंदोलन ।
४. समाज के प्रत्येक अंग में भ्रष्टाचार, 'जनता' की अपरिमित सहन-शक्ति और बेहयाई, तमाम मूल्यों का ह्रास ।
५. बुद्धिजीवियों की कुर्मीपरस्त नपुंसकता ।
६. कलाओं का वाणिज्यीकरण ।
७. देश से बाहर—हंगरी, चेकोस्लोवाकिया, बर्लिन में रूसी अमानवीयता, नीग्रो तथा वियतनाम को लेकर अमरीकी बर्बरता तथा कभी भी विश्व-विनाश की सभावना ।

यह सूची पूर्ण न मानी जाए, किंतु मुझे विश्वास है कि जो मैं कहना चाह रहा हूँ उसे स्पष्ट करने में यह सहायक होगी । इन स्थितियों के परम्पूटेशन-कोम्बिनेशन संभव हैं किंतु वही आकर उनका भी अंत होगा ही । प्रश्न यह है कि जब हिंदी में तमाम ऐसे कवि, जो इन पर लगातार लिख रहे हैं, इन्हें तार-तार कर चुके होंगे और स्थितियाँ फिर भी नहीं बदलेंगी तब क्या होगा ?

समसामयिक कविता के सामने शायद यह समस्या अभी न हो किंतु जिस मुस्तीदी से कविताएँ लिखी जा रही हैं, कोई कारण नहीं दीखता कि बहुत शीघ्र कैलाश वाजपेयी तथा समानधर्मा कवियों के सामने वह उपस्थित न हो । आखिरकार आप कितने तरीकों से हमें यह बता सकते हैं कि ससद व्यर्थ है, भ्रष्टाचार बहुत है, पुलिस गोलियाँ चलाती है, नौजवान बेवार हैं और लोग भूखों मर रहे हैं । यह नहीं कि यह सब बताना महत्त्वपूर्ण नहीं है या यह सब असत्य है । प्रश्न यह है कि दुहराव-तिहराव-चौहराव का पश्चात् क्या हम इनकी प्रखरता और सत्य को कम तो नहीं कर रहे होंगे ? वह बात छोड़ भी दें तो इन तमाम कवियों की इस तरह की तमाम कविताओं को पढ़ना कौन चाहेगा ? आज स्थिति कुछ ऐसी आ गई है कि कैलाश वाजपेयी, चंद्रकांत देवताले, धूमिल, लीलाधर जगूडी, तथा जगदीश चतुर्वेदी की कविता में कुछ दूर जाकर फर्क करना न केवल कठिन हो गया है बल्कि अनावश्यक भी ।

कैलाश वाजपेयी के दोनो संग्रहों में सवा सौ कविताएँ हैं जिनमें से शायद

सो 'एक जैमी' हैं। इसके बावजूद भी आप उन्हें पढ़ जाते हैं कि यह उनकी कम उपलब्धि नहीं है। कैलाश वाजपेयी अपनी बात साफ-साफ बहते हैं—कई बार बहुत ज्यादा साफ—और वह सीधी चोट भी करती है। किंतु उनकी रचनाएं वही भी राहत नहीं देती—एक लगातार तनाव दिमाग को जकड़े रहना है और इमीलिए कुछ देर बाद एक शीघ्र तथा उसके बाद एक सदेह होने लगता है। प्रत्येक कवि का यह भरसक प्रयास रहता है कि उसकी कविताएं एक प्रभाव छोड़ने में सफल रहे, किंतु जब उसकी दिलचस्पी इसमें हो जाती है कि यह सिलमिला कभी टूटने ही न दिया जाए तो बात साफ हो जाती है कि उसके लिए प्रभाव तथा उसके उपकरण ज्यादा महत्वपूर्ण हो चुके हैं, कथ्य नहीं। कैलाश वाजपेयी के पिछले संग्रह की कुछ उपमाएं मुझे अनावश्यक रूप में श्रमसिद्ध तथा थूर लगी थी—'जैसे ताजा कमल खोलते पानी में, खोलते जल में जैसे बच्चा छूट गिरे' और इन कविताओं में भी यह आदन छूटी नहीं है—'कूद जाऊ ताजे बूने में', 'रात के बडाह में खून टपकता है' आदि। मंच में जब धर्म-गुरु नरको का आगो देगा हाल सुनाते हैं तब श्रोताओं के विस्फारित नेत्रों को देखकर और भी रगीन चित्र प्रस्तुत करते चले जाते हैं। एक सीमा के बाद कैलाश वाजपेयी की कविताएं भी सेडिज्म को छूने लगती हैं और फिर कविता कविता न होकर 'सैल्फ-प्लैगेशन' हो जाती है।

कैलाश वाजपेयी की कविताओं का एक उलभाने वाला पहलू उनमें संस आँव ह्यूमर की कमी भी है। वैसे पिछले संग्रह में—और इस संग्रह में भी—उनकी कुछ शरारती कविताएं थीं अवश्य और उनसे हिंदी कविता के गुरु-गभीर घटाटोप में कुछ आशा बंधती थी किंतु आश्चर्य और खेद का विषय है कि अधिकांश रचनाएं उस विनोद से अछूती हैं। कैलाश वाजपेयी की 'गभीर' कविताएं बेराहत 'गभीर' हैं जबकि उनमें चुटकियों की अनेक संभावनाएं थीं। इसलिए जब मैंने पल्प पर 'व्यंग्य' शब्द देखा तो मैं चौंका। अपवादों को छोड़ दें तो हिंदी में दूसरों पर किया गया ही व्यंग्य माना जाता है किंतु व्यंग्यकार यह भूल जाता है कि व्यंग्य करते समय उस पर भी कुछ छोटे पड़ते ही होंगे। जिम 'वेहेममें' तथा गभीर्य से कैलाश वाजपेयी लिखते हैं और स्वयं पर हम नहीं पाते वह आश्चर्यजनक है। चीख की भाषा भी यदि हुल्लड हो गयी है तो बहुत-कुछ दोष देर तक सिर्फ चीखते रहने का भी हो सकता है।

कैलाश वाजपेयी की कविताओं में समसामयिक स्थितियों का सत्य अस्-दिग्ध है और आज के भारतीय समाज की विकृतियों की उनकी पहचान एकदम 'फस्ट हैड' है। प्रश्न पुराना है किंतु अभी भी आज है कि आखिर 'यथार्थ-चित्रण' का क्या किया जाए? कवि वह सकता है कि मेरा काम तो तुम्हें यह सब बतलाना ही था और मैंने वह कर दिया, अब तुम्हारी तुम जानो—कवि



डॉक्टर तो है नहीं कि मर्ज भी बताए और इलाज भी करे । इससे आगे वह यह भी कह सकता है कि यथास्थिति का चित्रण क्या अपने-आपमें एक हथियार नहीं है ? किंतु यथास्थिति का कहीं ज्यादा प्रामाणिक ब्यौरा तो सुबह के अखबार भी देते हैं, इसलिए क्या वे कविता से बटे हो जाएंगे ? खबरें कविता होते-होते यूँ बच जाती है कि उन पर एक रचनाकार या उत्तरदायी मस्तिष्क कलात्मक तरीके से कार्य नहीं करता । केवल मृत्यु सतुष्ट करने के लिए पर्याप्त नहीं होता, हम उसके कारणों, परिणामों तथा, यदि आवश्यक हो तो, उपायों तक भी पहुँचना चाहते हैं ।

यह हमें कैलाश वाजपेयी की कविता के दूसरे पहलू की ओर ले जाता है । उनके पास भय, घृणा, सत्रास, क्रोध तथा नकार के सारे शब्द मौजूद हैं किंतु किसी तरह की आशा का कोई नामोनिशान नहीं है । स्पष्ट है कि यह रक्त-जान-बूझकर पोसा गया है और वे कहीं भी उम्मीद की गुजाइश नहीं देते । यहाँ आकर बात 'प्रतिबद्धता' तथा 'पक्षधरता' के करीब आने लगेगी, किंतु मुझे कभी-कभी लगता है कि निराशावादी होना एक कठिन काम है । लेकिन निराशावादी होना एक और बात है और जूझने से मुह मोड़ना दूसरी । इन कविताओं में एक भी पंक्ति ऐसी नहीं है जो कवि के सघर्षरत होने अथवा उस ओर मुड़ने की इच्छा को प्रमाणित कर सके । 'एक भला आदमी कहलाने की धुन में/पीछे एक चीज हिलने वाला/लगा सी है' सरीखी पंक्ति मुक्तिबोध में दूड़े नहीं मिलेगी । कैलाश वाजपेयी की प्रत्येक कविता के अंत में जैसे अदृश्य अक्षरों में 'इसलिए पराजय ही स्वीकार है' लिखा हुआ है । चूँकि उनका विश्वास है कि विद्रोह/एक ऐसा हथियार है/ठीक रहे धार/विमानी हो जाता है/न रहे,/खा जाता है जनक को', अतः वह उनकी कविता से निष्कासित है । वे कहते हैं 'अब सब अनिप्रश्नों से दूर चला आया हूँ' और मानते हैं कि 'रचना के अतिरिक्त मलत्याग से/कहीं अच्छी है/कठ जडता/मूर्ख सिद्धि/खालिम अकर्म ।' स्पष्ट है कि 'स्टेटम को' रहे या उससे भी बदतर हालात हो जाए, उनका कवि निर्वाण की स्थिति में पहुँच चुका है । तो फिर यह पूछा जा सकता है कि यह सारा शोर किसलिए ? यहाँ पहुँचकर यह भयावह सभावना बनती है कि वही कैलाश वाजपेयी को यह नरक अभिव्यक्ति की एक सुविधा तो नहीं दे रहा है जिसके चलते वे उससे न छुटकारा पाना चाहते हैं और न देना ? आज की भयावहता का सामना करने के दो तरीके हो सकते हैं—उसे पहचाना जाए और उससे जूझा जाए, या उसे पहचाना जाए और उससे जूझने के कार्य को व्यर्थ ममभूकर एक ऊँचे हुए गुस्से का स्थायी आश्रय ले लिया जाए । कैलाश वाजपेयी का तरीका दूसरा है और हम सबको कभी-न-कभी 'यह सब व्यर्थ है' का अहसास हुआ है । इसके साथ-साथ यह भी है कि यह एक फैशनेबल आश्रय बन जाता है और हर तरफ से

आये हुए भगोडे इसके नीचे दुबकने की कोशिश करते है । धीरे-धीरे यह बहुत महगी विलासिता मे बदल जाता है और इसके भाष्य भी बनने लगते हैं । हिंदी के कुछ युवा कवियों ने इस खतरे को पहचाना है और फिर किन्ही मूल्यों की ओर जाने की कोशिश होने लगी है । 'प्रतिबद्धता' आदि के नारो से दूर युवक कवि कोई ऐसी वस्तु खोज रहे हैं जो मुहर या साचा न बनने पाए । कैलाश वाजपेयी ने सन् साठ के बाद की कविता को अपना योगदान दिया अवश्य, किंतु इससे उन्हें कोई दु ख नहीं होना चाहिए कि अब हिंदी मे कुछ नयी आवाजें ऐसी हैं जिन्होंने उसका परिष्कार किया है और उसे सही सदर्म दिए हैं । कैलाश वाजपेयी की कविता को 'राइट-ऑफ' कर देना सभव नहीं है किंतु जब तक उनके विकाम के प्रमाण नहीं मिल जाते तब तक यही कहना होगा कि उनकी कविता वर्तमान सदर्मों मे अर्ध-प्रासंगिक है ।

## चुसे हुए शब्दों का एक विराट् मलबा

यदि कहा जाए कि हिंदी का प्रायः प्रत्येक अध्यापक साहित्यकार होता है—वह भूने ही 'शास्ता' पत्रिका का हो या 'धर्मयुग' स्तरका— तो इसे व्यंग्य नहीं मानना चाहिए, क्योंकि यह एक तथ्य है। मुझे नहीं मालूम कि अमरीका और इंग्लैंड में अंग्रेजी के सारे अध्यापक साहित्यकार होते हैं या नहीं (भारतीय अंग्रेजी प्राध्यापक तो नहीं होते—जो कि शायद उनकी विवशता ज्यादा है, चुनाव कम) किंतु देखा यह गया है कि हिंदी का प्राध्यापक साहित्य लिखने को एम० ए० के आठ लिखित पत्रों के बाद निरंतर चलने वाला एक नया पर्व मानता है। संभव है कि आधुनिक हिंदी के आदि युग में हिंदी पाठ्यक्रम में अभिवृद्धि करने हेतु तत्कालीन आचार्यों ने इस प्रवृत्ति को न केवल आविष्कृत किया हो बल्कि प्रोत्साहित भी किया हो, किंतु अब जबकि हिंदी में साहित्यकार होने के लिए उस भाषा में पढ़ाना तो क्या, उसे ठीक से जानना भी अनिवार्य न रह गया हो अधिकांश अध्यापकीय साहित्य-सृजन को यदि गैर-जरूरी न भी माना जाए तो कम-से कम उसे एक समय देने की इच्छा प्रकट करना अनुचित न होगा।

साहित्य-सृजन सरीखे पुनीत कार्य-क्षेत्र से मैं किसी को भी बहिष्कृत नहीं करना चाहता, मैं सिर्फ गलत किस्म के प्राध्यापकों को ही (वे किसी भी भाषा के क्यों न हों) साहित्य-रचना से बचित देखना चाहता हूँ। सही किस्म की परिभाषा चूक कठिन है, अतएव मैं गलत को ही बखानूंगा। गलत किस्म का प्राध्यापक डॉक्टरों को उन्नति अस्त्र के रूप में ग्रहण करता है, प्राध्यापकीय पाठित्य प्रदर्शित करने के लिए दो-एक निहायत पाठ्य-पुस्तकनुमा ग्रंथ रचता है, तत्पश्चात् साहित्य की किसी भी विधा में किसी भी कीमत पर 'अमर' होने के लिए (आवश्यक नहीं कि इसी क्रम में) कविता, कहानी, उपन्यास, नाटक, रेडियो, टेलीविजन, फीचर, अनुवाद आदि करता है। इतने पर भी सतुष्ट न

होकर वह इन विधाओं की 'गहराई' में जाता है—कविता में 'नयी कविता', 'नवगीत', 'अकविता' एक साथ लिखता है, उपन्यास में 'सामाजिक', 'आचलिक' तथा 'अस्तित्ववादी' उपन्यास लिखता है और कहानी में एक राकेश-कमलेश्वर-भारती स्कूल, दूसरी निर्मल वर्मा स्कूल, तीसरी श्रीकांत वर्मा स्कूल तथा चौथी भन्ना-कालिया-बहशी स्कूल की लिखता है। आलोचक, पहले ही कहा जा चुका है, वह होना ही है। आखिर इतिहास अब बचकर कहा जाएगा ?

स्पष्ट है कि इतने बंधिध के तकाजों का असर (यदि वे वास्तविक हो तो) रचनाकार के मस्तिष्क के लिए घातक हो सकता है। किंतु हर्ष का विषय है कि ऐसे हर कलात्मक सकट का एक हल मौजूद होता है। साहित्य के इतिहास में अमर होने के तकाजों के दबाव में लिख रहा व्यक्ति कपड़ों को आत्मा समझ तुरत ध्वनियो, शब्दों तथा मुहावरों की ओर दौड़ता है। हिंदी कविता के पिछले पाच-छ वर्षों में ही कवियों, कविताओं और कविता-पत्रिकाओं की जो बाढ़ आई है उसका अर्थ यह बतई नहीं है कि भारत एकाएक काव्यमय देश हो गया है। एक खास तरह का पोज, एक विशिष्ट शब्द-भंडार और कविता लिखने की बेगवती इच्छा—कविता का इससे ज्यादा आसान नुस्खा और क्या हो सकता था ? आधुनिक हिंदी कविता की एक अदृश्य 'फ्रेजबुक' तैयार होनी चली गई ; शब्दों का एक ऐसा कुआ प्राप्न हो गया कि जिसके हाथ डोर और वाल्टी लगी वह कविताएँ उलीचने लगा। रामदरश मिश्र के सग्रह 'पक गई है धूप' में, जो तीन खंडों में विभक्त है, यह भरमक कोशिश की गई है कि आज की कविताओं में प्रयुक्त शब्दों से कोई भी छूट न जाए :

'और 'मैं' के नीचे कुचला हुआ 'मैं'/तडपता रहता है भीड़ में खोए किसी एकांत के लिए/जिसे वह अपने को दे दे।'

'मैं तडफडाता, अपने को नोचता/भागता हू/तो एक ऊची दीवार में टकरा जाता हू "और लावारिस कुत्ते की तरह/किसी पहिए से कुचलकर मर जाता हू।'

'क्राम पर टगी हैं/सत्य, अहिंसा और न्याय की श्रुचाएँ "कुर्सियों पर, तन्त्रों पर/भुरदे विछे हैं" "मुरदों के हाथों में मडलें/नोटों के कपन से ढके/न्याय की दुर्गंध टकराती है" "भगवान खडा किया जाता है/और हर बार उसे मार दिया जाता है "रान भर/भगवान अपनी लाशें बटोरता है।'

'हम सब भीड़ में समाज-समाज बिल्लासे हुए घूमते हैं/और अकेले में/अपने से पूछते हैं—/समाज ? । कहा है समाज ?'

इन पंक्तियों के इन शब्दों से, उनके विन्यास से, मुहावरों से तथा विचारों की परिष्कति में हिंदी का पाठक इतना अधिक परिचित हो चुका है कि पूरा कविता में सिर्फ पाच-छ शब्दों पर दृष्टिपात करके ही वह उनका समझ सकता

है। ये समस्त कविताएँ कई कवियाँ द्वारा पिछने कई वर्षों में कही जा रही चीजों से न तो कथ्य में भिन्न हैं और न शैली में। ये निहायत परिचित प्रवि-त्रियाओं की निहायत परिचित कविताएँ हैं और किसी किन्से-प्रेमी पाठक को भले ही आदोहित कर गयेँ हिंदी के उस जागरूक श्रोता-वर्ग को सतुष्ट नहीं कर पाएँगे जो इस अभ्यस्त भारतवर्ष में ऊब चुका है और कुछ नया देगना-सुनना चाहता है।

सग्रह का दूसरा खंड स्वयं कवि के शब्दों में 'गीतात्मक' मवेदनाओं की कविता का है और पहला ही 'गीत' हमें चेतावनी दे देता है कि हम उममें क्या पाने वाले हैं

मन जाना भीग कही और

आज फागुनी हवाओं में बहके हैं बीर

तीसरे गीत की प्रत्येक पंक्ति एक क्लिसे है और 'अरी री', 'मरी री' वाली अत्यंत हास्यास्पद अनुभूति की एक फूहड़ कविता का निर्माण करती है

चिटक उठी धूप, प्रिय

टूट गयी सीढ़ी

ताल में गिरी मैं

जल में तिरी मैं

अग-अग जल हुआ

रही न कही की री ।

योग आधुनिक कविता की दुरुहता की बात करते नहीं अघाते, किंतु मैं पूछना चाहता हूँ कि 'टूट गयी सीढ़ी' तथा 'रही न कही की री' इस 'गीत' को किस तर्क से अर्थ प्रदान करते हैं ? साफ है कि यह और इस तरह के समस्त 'गीत' शब्दा के चटखारे लेकर लिखे गए हैं जिनके पीछे मिठास पैदा करने के नाम पर शककर परोसने की चमनोत्तेजक कोशिश है। एक अन्य कविता में इसी तरह की अर्थहीन, घिसी-पिटी गीतात्मकता है— 'कैसा-कैसा लगता है आज/जैसे चौरस्ते पर भरा-भरा घड़ा/कोई फोड़ गया हो।' मैं यह स्वीकार करने को तैयार हूँ कि मैं मतिमद हूँ यदि कोई यह समझाने को राजी हो जाए कि 'कैसा कैसा लगना' किम तरह 'चौरस्ते पर किसी के घड़ा फोड़ने' से उत्पन्न भावना का समतुल्य है।

गीतात्मकता पैदा करने के सारे फार्मूले (जिन्हें गिनाना निस्सार है) रामदरश मिश्र की कविताओं में मौजूद है किंतु कदाचित् सर्वाधिक दुर्भाग्यपूर्ण है शब्दा को जोड़ा में प्रस्तुत करने की छायावादी हरकत। परिणामतः इस सग्रह के गीत चलते-चलते, 'पोर-पोर', 'भरी-भरी', 'छोटी-छोटी', 'पीले-पीले',

'कैसा-कैसा', 'भरा-भरा', 'फूली-फूली', 'पीली-पीली', 'कहा-कहा', 'रात-रात', 'आ-आ', 'लिपट-लिपट', 'अग-अग', 'हसते हसते', 'साथ-साथ', 'समा-समा', 'खीच-खीच', 'रिस-रिस', 'तग-तग', 'उठ-उठ' 'टकरा टकरा', 'बुला-बुला', 'दूर-दूर', 'रग-रग', 'रह-रह', 'लिख-लिख', 'छन-छन', 'बह-बह', 'लौट-लौट', 'उलीच-उलीच', 'जाता-जाता', 'आती-आती', 'फूल-फूल', 'दिशा-दिशा', 'पाती-पाती', 'अक्षर-अक्षर', 'कली-कली', 'हवा-हवा', और यहा तक 'कि 'फफफ-फफफ' आदि पर टिके हुए है ।

सग्रह का तीसरा खंड हिंदी कविता के नवीनतम स्टेट—लवी कविताओं—का है । मुक्तिबोध सरीखे कवि के लिए लवी कविता एक अनिवार्यता होती थी, किंतु 'अधेरे म' के बॉक्स-ऑफिस हिट होते ही हिंदी कवियों में छिपा हुआ सफ़नतागामी बवद्दया इस सोने के अडे देने वाली वत्तख के पीछे छुरी लेकर दौडने लगा, परिणामत लवी कविता की यह विधा दिल्ली में जगह-जगह लगे हुए 'मेरा प्रयोग कीजिए' मार्का कूडेदानियों में बदल गई । यदि आपने मस्तिष्क में कुछ ऐसे अनुभव हैं जिन्हें ऑर्गेनाइज कर अर्थवान काव्य-सृजन आपके लिए कठिन हो तो नाटक + वियतनाम + सिनेमा + शिशन + टेलीविजन + बीजगणित + पचास + जन्मकूडली + योनि + सन्निपात शैली में सिर्फ एक लवी कविता लिखना ही पर्याप्त होगा । आज कवि-कर्म इतना आसान हो चुका है कि पाठको को भी कविता के फार्मूले रट गए हैं और पतन, क्रूरता तथा सबाध की एक सतही शब्द-लाघवता उन्हें कविता के बहुत भीतर जाने से रोकती है । चूकि दौर एक विशेष तरह की प्रगल्भ कविता का है जिसके प्रमुख लक्षण मशीन-युग की भर्त्सना, तथाकथित 'पाश्चात्य' सभ्यता की निन्दा, वर्तमान सामाजिक-राजनैतिक स्थिति का घृणामय आकलन वगैरह हैं, रामदरदा मिश्र की कविताओं में 'सड़क चरमराकर चीख उठती है', 'एक लावारिस लाश पड़ी है/जिसकी अगल वगल से/सफेद सस्कृति की धाराएं बह जाती है कतरा-कर', 'टैरेलिन पहने कुछ जबान दाबू', 'भेनहोल में एक बच्चे की लाश', 'पेशेवर धर्मनेता/गीता और रामायण की पंक्तियों को/पान की पीक की तरह पूकते हुए', 'कोई गांधी उन्हें रोकता है/तो उसे गोली मार दी जाती है', 'मरी हुई मछलियां, सडे अडे, छिपकलियां, मक्खियां', 'चीखती चिमनियां/टूटता हुआ आकाश/भीपडियों को निगलती हुई रातें/...दीवारों पर चिपके पोस्टर कलाओं के', 'ईसा, गौतम, गांधी की प्रतिमाओं की छाया' आदि ठसाठस भरे हुए हैं, भले ही इनमें सबध केवल कलावाजियों से ही क्यों न स्थापित किया गया हो ।

रामदरदा मिश्र की ये लवी कविताएं, उनकी अन्य कविताओं के समान, तथा दूसरे कई कवियों की अधिकांश ऐसी कविताओं के समान, 'एटीट्यूडिनाईजिंग'

से विस्फारित एक रुमानी पोज से अधिक कुछ भी नहीं है। शाब्दिक पराक्रम तथा एक प्रच्छन्न पवित्रता प्रत्येक पंक्ति में मिलेगी—स्वयं के विषय में कवि कुछ भी नहीं कहेगा, किंतु इन पंक्तियों में परावर्तित हो एक आत्माभिप्रेकी उजियाला बार-बार उम पर छा जाएगा। ऐसी कविताओं के सृजन के बाद वह अपना रथ पृथ्वी से कुछ ऊपर चलता हुआ अनुभव करता है। इन कविताओं में कही भी यथार्थ को म्बीकार्य कविता बनाने की चिंता नहीं है, सब-कुछ ज्यों-का-स्यों दे दिया जाता है, फलतः शब्दों के रुमानी घटाटोप से साक्षात्कार होता है

तुम्हारी बाढों ने  
 खेतों में फँसे पसीने के फूलों को निगला है  
 बखारों या गोदामों में बंद राशियों को नहीं  
 तिजोरियों और बँकों में बंद जड़ सिक्कों को नहीं  
 और एक गदा काला नेना  
 अपने मशक जैसे मोटे पेट में भरी  
 गद्दी गैस निकालना रहना है  
 अपने धिनौने बदबूदार जबड़े से  
 आग धधकती है  
 तो वह एक खादी का मुन्वौटा पहन लेता है

समग्रह की दो लंबी कविताएँ—‘गाड़ी जा रही है’ तथा ‘फिर वही लोग’ रामदरश मिश्र के समस्त प्रलोभनों और पराभवों को उजागर करती हैं। पहली कविता भारत-पाकिस्तान युद्ध से प्रेरित है और उसकी प्रारंभिक पंक्तियों में बमबर्षा के बाद का यह ‘मार्मिक’ चित्रण है

एक गाँव अपने हरे-भरे दामन में झुलस गया है  
 मदिरो, गिरजाघरों में झुकी प्रार्थनाएँ  
 मस्जिदों में सोई हुई अजान की ध्वनियाँ  
 जबह कर दी गई हैं

तत्पश्चात् देश की भौतिक-आध्यात्मिक शक्ति का यह ‘अभिभूत’ कर देने वाला चित्रण

हमारी सीमाओं की फौज के पीछे  
 एक लंबी फौज खड़ी है —  
 तरह-तरह के हथियार लिए  
 गांधी, गौतम, राम और कृष्ण के  
 भरे-बादल से उठे हुए हाथ

इसके बाद हमारी बहादुर सेना की विजय-प्राप्ति का वर्णन तथा साम्राज्य-वादी पद्धतकारियों के साथ चीन की साठ-गाठ होने का निर्मम पर्दाफाश है और अंत में, चूँकि रूमानी कवि का सर्वाधिक प्रिय स्वप्न कुछ भी न करते हुए जो हो रहा है उसका सक्रियतम अंग बनना होता है, ये पकितया अप्रत्याशित नहीं है :

हमारी गोलिया शत्रु के उन्माद पर टूट रही हैं  
अधरे की घाटियों से गुजरती गाड़ी का यात्री मैं  
आह, मैं  
लगातार गोलिया बन छूट रहा हूँ ।

'फिर वही लोग' इसी तरह की शाब्दिक वीरता, शाब्दिक भावुकता तथा शाब्दिक निरर्थकता से ओत-प्रोत एक दुपदायी कविता है । इसकी पकितयो में वही सूचीपत्रनुमा क्रमबद्ध भारतीय पापाचार, अत्याचार, कथनी-करनी भेद, 'भारत दुर्दशा देखी न जाई' आदि का अवार लगा हुआ है जिस पर लिखकर हर हिंदी कवि अपने उत्तरदायित्व से 'इसटैट' मुक्ति प्राप्त कर लेता है । इन तथा ऐसी पकितयो में कहीं भी स्वयं के अंदर दूर तक झांकने की, विरोधाभासों की सही पकड़ की, समूचे मानव-अस्तित्व की हास्यास्पदता तथा त्रासदी की तथा कवि-कर्म की सार्थक-निरर्थकता के अहसास की कोई आवश्यकता नहीं समझी गयी है । रामदरश मिश्र तथा इन जैसे कवियों का उद्देश्य शब्दों से एक 'प्रभाव' पैदा करना होता है, 'अर्थ' नहीं । वे अधिक-से-अधिक शब्दों में अधिक-से-अधिक उपलब्धिया चाहते हैं, और शब्दों में अमरत्व चाहते हैं, शब्दों में नहीं । कहना न होगा कि ऐसे प्रत्येक अवसरवादी के हाथों शब्द अपने मारे अर्थ खोकर कबाडखाना बन जाते हैं ।



## चीज लगातार मेरे हाथ से फिसल रही हैं

प्रयाग शुक्ल के सकलन 'कविता सभव' की कविताओं का समार उनका एकदम निजी ससार है। निजी कविताएँ भी 'विविध' तथा 'विस्तृत' हो सकती हैं यदि उनका रुझान दर्शन या वैचारिकता की ओर हो, लेकिन प्रयाग शुक्ल का विश्व उन वस्तुओं का विश्व है जो कवि से ऐन्द्रिक रूप में कहीं जुड़ी हुई हैं और इसलिए यह समझना कठिन नहीं है कि उनकी कविताओं में 'बड़ी बहन', 'बचपन के सस्मरण', 'पिता की सपत्ति', 'पिता की याद', 'जहाँ बचपन गुजरा था वहाँ जाने वाली सड़क', 'मा का चेहरा और पिता की बातें', 'बचपन में कमरे', 'टूटे पुराने और सुंदर घर', 'खपरैल से भरती हुई छत', 'मा का चेहरा', 'पगडंडी पर चला आ रहा मित्र', 'पैतृक घर' और 'मा के द्वारा बांधी गई पूरिया' सरीखे चित्र बार-बार उन्हीं अर्थों में आए हैं जिनमें वे स्वयं कवि के जीवन में हैं।

मैं अभी शारीरिक और मानसिक रूप से इतना अघेड़ नहीं हुआ हूँ कि प्रयाग शुक्ल के लिए 'नवोदित' सरीखा हास्यास्पद विशेषण इस्तेमाल करूँ। 'नयी कविता' के उत्कर्ष-काल में वे लिख रहे थे, महानगरो में रहे, समीक्षाएँ भी लिखीं। हिंदी कविता के पिछले कुछ वर्षों में जो उथल-पुथल हुई उसे भी उन्होंने निकट से देखा होगा—मुक्तिबोध की मृत्यु तथा उनकी कविता की खोज और प्राप्ति, अकविता का उत्थान तथा पतन, एक नयी किस्म की जागरूक कविता का उदय—इस सबके वे चश्मदीद गवाह रहे हैं। किंतु उनकी इन कविताओं में इन काव्य-घटनाओं का कोई भी आभास नहीं है। श्रीकांत वर्मा, रघुवीर सहाय, धूमिल, चंद्रकांत देवताले, लीलाधर जगूड़ी सरीखी कविता के इस दौर में (जिसकी रूढ़ियाँ भी उतनी तेजी में बन रही हैं जितनी अकविता की बनी थी) यदि एक समवयस्क कवि आज के

मुहावरे का प्रयोग नहीं करता तो इसका क्या अर्थ हो सकता है ? एक तो यह कि प्रयाग शुक्ल ऐसा करने में असमर्थ हैं—किन्तु उन सरीखा कवि यदि चाहें तो कम-से-कम एक समर्थ नकन अवश्य कर सकता है, और इस दौर में यह तय करना कठिन होता जा रहा है कि आज की कितनी कविता 'वास्तविक' है और कितनी 'छद्म'। स्पष्ट है कि उन्होंने यह सुविधा स्वीकार नहीं की और जान-बूझकर एक जोखिम उठायी—एक विशेष मूड के दौर में न केवल उन्होंने उससे एकदम विपरीत मूड की कविताएँ लिखी, बल्कि उनके प्रकाशन के लिए १९६८ का वर्ष चुना, जो उस विशेष मूड में लिखी गई लंबी कविताओं का वर्ष कहा जा सकता है। यह बात और है कि इस जोखिम को उठाने में वे दूसरी तरह की सुविधा के शिकार हुए।

स्पष्ट है कि यदि प्रयाग शुक्ल का काव्य-संसार भ्रष्टाचार, पार्लियामेंट, भ्रष्टता, लोहिया, हिंदी, गाय, हडताल, तालाबदी, आगजनी, बलात्कार, वक्तव्यबाजी आदि का संसार नहीं है तो ऐसा सोच-विचारकर है। उनका संसार न 'आधुनिक' है, न 'समसामयिक', न 'भारतीय'। वह 'शहरी' भी नहीं है, नगर का जिक्र उसमें कहीं-कहीं है, किन्तु सिर्फ एक मंच-निर्देश की तरह। उनकी कविताओं में शहर से न डर है, न भय और न घृणा। शहर को उन्होंने एक 'नॉस्टैल्जिया' के जरिए अनुपस्थित कर लिया है "दृष्टि को घुमाता हूँ सुदूर, छोरो में, / पहुँच के परे, / वहाँ माँ का चेहरा है" (एक पवित्र टेढ़ी हो जाती है) "तुम याद कर रहे थे कुछ और/नहीं याद आ रहा था कुछ और/यह नहीं" "याद करते चले जाओगे/चले जाओगे" (एक गैर-जरूरी कविता) "याद आती है डूबी हुई शामें/उनमें लिपटी हुई गंध/उनमें लिपटे हुए दृश्य" (शामें) "बीत गई, बीत रही चीजाँ के बीच में" (मैं हूँ) "इस समय जबकि मैं आसानी से खोल सकता हूँ/अतीत की खिडकियों को" (इस समय) "थोड़े-थोड़े सुनकर वह लडकी याद आती है" "और चीजों के बीच सिर्फ गुजरना भर याद रहता है" (निशान) "कौन-सी है डाल जो अचानक उग आती है हवा में/और बचपन की ओर लौटाकर/फिर लटका देती है अधर में" (सिर्फ एक डाल) "यानी छोड़ आया हूँ बहुत-कुछ बचपन के कमरों में/टूटे पुराने और सुंदर घरों में/कच्चे-पक्के अनेक रास्तों में/कि अब उन्हें याद में भी ठीक से जोड़ नहीं सकता" (एक उम्र)।

इस तरह की अनेक पवित्रता उद्धृत की जा सकती है, बल्कि ऐसा सरलीकरण देना भी संभव है कि प्रयाग शुक्ल 'नॉस्टैल्जिया' के कवि हैं, क्योंकि उनकी प्रायः समस्त कविताओं में विगत प्रत्यक्ष या प्रचटन रूप में उपस्थित है। एक स्वस्थ माया में नॉस्टैल्जिया साहित्य की सारी विधाओं के लिए आवश्यक भी हो सकता है, किन्तु उसका निरंतर आश्रय कला के लिए तो खतरनाक है ही—वह व्यक्ति को भी कैमर की तरह कुतरता चला जाता है। असयत

नॉस्टैलजिया एक छिछली भावुकता—और उससे भी अधिक घातक वस्तु आत्मदया—को जन्म देता है “जहा-जहा होना चाहता हूँ/वहा-वहा न होने का एक/अस्थिर उलाहना है/एक दुखद दूरी है, जिसे मापते हैं/व्याकुल पैर”... ‘वे मारी दूरिया, जिन्हें इतने पास/और व्याकुल मन में मैं ही जानता हूँ’ (अस्थिर उलाहना) “जितना समेटता हूँ, उतना ही लगता हूँ असहाय” (गाठ) ‘क्या वह मैं ही था और वह मैं ही होऊंगा/असहाय, निरुपाय, मौसम और लोगो की तटस्थता से/टूटा हुआ/जीवित सपकों से छूटा हुआ, फिर कभी/तुम्हें मदा जीवित रखने में असमर्थ/’ ‘क्या मैं फिर करणा विगलित होकर भी, वह न पाने/की असमर्थता में छटपटाऊंगा, लिए हुए एक प्यास !’ (दृश्य परिवर्तन) “डूबती गई हैं शामे/गलियों में, अकेले कमरो में/उदास घरों में/ डूबती गई है विक्ल शाम/’ डूबती जाएगी शामे/डूबती जाएगी गध/डूबते जाएंगे दृश्य/ डूबता जाऊंगा मैं (शामे) “छोटे-छोटे गढ़ों में छोटे-छोटे दुखों की तरह/भर गया है पानी”...कितना क्या रघा हुआ है का हिसाब भरते/दिख रहा हूँ वह हरियाया उजाड़” (नहीं, यह नहीं) ।

कविता और जीवन दोनों में आत्मदया के उन्नयन के न केवल मार्ग है बल्कि उदाहरण भी हैं और चूँकि हम सब आदमी हैं, कभी-न-कभी आत्मदया का एक दौरा हम पर पडना लज्जाजनक नहीं है, किंतु आत्मदया को आत्मपीडन में परिणत होते समय नहीं लगता और वहीं स आत्मदया के कलात्मक इस्तेमाल का पतन प्रारंभ होता है । आत्मदया तब न केवल एक मजेदार चीज हो जाती है बल्कि एक आभूषण भी बन जाती है और उसके साहित्येतर उपयोग होने लगते हैं । आत्मदया को सॉव-स्टफ से बचा ले जाना एक कठिन कला है और प्रयाग शुक्ल को अभी उस लाघवता की प्राप्ति के लिए बहुत दूर जाना है ।

यहां आकर इमका स्मरण दिलाने की आवश्यकता महसूस होती है कि यद्यपि यह हो सकता है कि आत्मदया और ‘नॉस्टैलजिया’ सबद्ध हो, उनका उद्गम एक ही है—आत्म-केंद्रियता या आत्ममोह । यदि कवि ने अपने व्यक्तित्व को विरल कर लिया है तो उसके काव्य में ‘नॉस्टैलजिया’ उतना ही विरल होगा और आत्मदया का तो प्रश्न ही नहीं उठेगा—यदि उसका उपयोग स्वयं पर—और इस तरह सब पर—व्यस्य करने के लिए न हो । आधुनिक युग का मिजाज या तो क्रोध का है, या व्यस्य का या मोह भग का, और प्रयाग शुक्ल में ये तीनों नहीं हैं । इन तीनों के सिवाय काव्य हो ही नहीं सकता यह मैं नहीं कहता—बृहत् मानवीय मवधो तथा करुणा में विश्वास, यह भी काव्य का विषय हो सकता है, मुक्तिबोध का तुरत स्मरण हो आता है । कहा जा सकता है कि प्रयाग शुक्ल की कविताओं में मानवीय सबधो का अभाव नहीं है—उनके काव्य-समार का उल्लेख पहले ही हो चुका है—किंतु वे उन सबधो को वह कलात्मक विरलता



का समाप्त है। दृष्टव्य है कि इन कविताओं में यदि स्थितियों से मुक्तबला नहीं है तो विगुद्ध सुख और आह्लाद भी नहीं है, केवल इनकी काव्यात्मक चर्चा अवश्य है। युवा कवि प्रेम पर कविता लिखे यह तो समझ में आता है, किंतु जब भाषा यह रूप धारण कर लेती है तब ?

“प्रिय, भूलवता है दूरियों में होने का सुख  
और खो देने का दुःख—  
इन्हे नहीं देखती।

रहने दें आज बग यही तक प्रिय।”

(पाठ)

‘अब’ में भाषा, कथ्य और तकनीक का ह्रास इतना हो चुका होता है :

“अब मैं तुम्हारे साथ-साथ रहूँगा—

तुम जिधर देखोगी मैं उधर देखूँगा।

मैं जो कुछ पाऊँगा, उसे अकेले नहीं देखूँगा

हाथ पकड़कर तुम्हें भी दिखाऊँगा।”

‘बच’ में एक निहायत मामूली विचार को काव्यात्मकता देने का यह प्रयास भी दृष्टव्य है

“डर नहीं लगेगा कि यात्रा के खतम होने से  
पहले ही

उसे किसी दूसरे ने पा लिया होगा

प्रयासहीन।”

जिसका ‘गद्यार्थ’ यह है कि ‘डर नहीं लगेगा कि इससे पहले उससे मेरा विवाह हो, कोई और ही दूल्हा बनकर उसे ले उड़े।’ प्रयाग शुक्ल भावनाओं के कवि हैं और ऐसे हर कवि के समक्ष यह समस्या होती है कि वह किस तरह उन्हें कविताओं में व्यक्त होने तो दे, किंतु साथ ही ‘बेनलिटी’ और ‘बेधौंस’ से भी बच निकले। किसी कौमल भावना को मुह चिढ़ाते हुए व्यक्त कर पाना भी संभव है इसे अभी (हम सब) हिंदी कवियों को सीखना है। भावना अपने-आप में कोई अस्पृश्य वस्तु नहीं और उसे कविता से देशनिकाला शायद कभी भी नहीं दिया जा सकता, किंतु उसे भावुकता में परिणत होने से रोकने का प्रयास प्रत्येक कवि को करना चाहिए, वर्ना छायावाद को पीछे छोड़ आने का दावा व्यर्थ होगा। कम-से-कम एक स्थल ऐसा है जहाँ प्रयाग शुक्ल छायावादियों को भी पीछे छोड़ गए हैं—उन बेचारों के यहाँ सिर्फं पौडशिया लजाती थी, किंतु ‘वापसी’ में “शर्म से लाल—नहीं, कोई भी नहीं देख रहा/कि कहा रहे इतने दिन” पक्तियाँ इसका प्रमाण हैं कि वे हिंदी के एकमात्र युवा कवि हैं जो

सज्जा से आरक्त हो सकते हैं ।

क्या कोई कवि अपनी कविताओं की समीक्षा पढ़ने के पश्चात् अपने लिखने का ढंग बदल देता है ? क्या प्रयाग शुक्ल यह सब पढ़ने के बाद मुक्ति-बोध, रघुवीर सहाय, श्रीकांत वर्मा या डिलन टॉमस या हबर्ट की तरह कविताएँ लिखना प्रारंभ कर देंगे ? क्या उनके लिए ऐसा करना श्रेयस्कर होगा ? जाहिर है कि ऐसा कुछ नहीं होगा । समीक्षाएँ कवि को नहीं बदल सकती और न रुचि को ही । कवि के व्यक्तित्व और रुचि दोनों स्वयं ही बढ़ते और विकसित हैं, किंतु प्रयाग शुक्ल को शब्दों की पहचान है और वे अपनी आवश्यकताओं के अनुसार उनका प्रयोग भी कर लेते हैं । सप्रति जो भावनाएँ उनके पास हैं उनके लिए उपयुक्त शब्द और सहजा उनके पास है इसमें कोई शक नहीं । अभी उनके काव्य-संसार को एक सीमित सुरक्षा प्राप्त है, किंतु वे उसके जान-बूझकर बंदी हो गए हैं । ऐसी स्थिति बनी रहगी, यह मैं नहीं मानता यद्यपि मैं जानता हूँ कि प्रयाग शुक्ल की कविताओं में परिवर्तन लाने के लिए उनके रचना-संसार में एक महती 'घटना' भी आवश्यक है । वह क्या होगी और कब होगी यह प्रश्न अप्रासंगिक है । हम इसी से सतोष करना होगा कि हमारे देखते देखते एक कवि स्वयं मुक्त हो ।

## लीलाधर जगूड़ी की कविता : कुछ नोट्स

लीलाधर जगूड़ी की कविताओं में अमूर्त जन-समुदाय कम ही आया है। उनकी अधिकांश कविताएँ गाव, खेत, बैल, पेड़, पिता, भाई, माँ के ज्यादा ठोस सस्तर की कविताएँ हैं। इससे एक बात साफ हो जाती है कि वे हिंदी के अधिकांश कवियों से अलग गाव के कवि हैं और जिस परिवार के बारे में वे अक्सर लिखते हैं वह शहर या कस्बे का टूटता हुआ परिवार नहीं है, किंतु टूटन सिर्फ कस्बों और शहरों की ही बपीती नहीं—छोटी-छोटी चीजें और छोटे-छोटे सुख हर जगह अपने-अपने तरीके से नष्ट हो रहे हैं। सबध जैसे हो गये हैं उनमें कवि का कितना हाथ है यह बताना मुश्किल है, किंतु यह सच है कि आज के सच्चे कवि की शुरुआत ही वहाँ से होती है जब वह स्वयं को आशिक या पूर्ण-रूप से अपराधी मान लेता है। बीसवीं शताब्दी में आदमी पर जितने जुल्म हुए हैं वे शायद बाकी पिछली उन्नीस शताब्दियों में मिलाकर भी न हुए होंगे—राजनीतियों तथा इतिहासकारों के पास उन सबके भाव्य मौजूद हैं, किंतु कविता की आत्मा पर जो धब्बा है उसे कवि ही जानता है, यह शायद इसलिए है कि कवि शायद कभी भी अपनी 'सैनिटी' नहीं खोता या हमेशा ही पागल रहता है। एक सही कवि कभी भी पूर्णरूपेण 'बौद्धिक' नहीं हो सकता, क्योंकि कविता की जड़ें आप लाख न माने केवल शुद्ध बुद्धि में नहीं होती (यहाँ शायद जगूड़ी और धूमिल में जो फर्क है उसका भी एक सूत्र मिल सकता है—धूमिल में 'डमोशन' बहुत कम है और वे अपना 'कवित्व' दाव पर लगाने को हमेशा तैयार रहते हैं जबकि जगूड़ी बहुत कुछ जानते-बहते हुए भी अपना 'कवि' बचा ले जाते हैं) और यह पूरी तरह से व्यावहारिक न हो पाना ही अंत में उसे स्वयं को ही सारे पापों के लिए दोषी मान लेने के लिए बाध्य करता है। 'यह मैं हूँ वदी' कविता में एक त्रिकोण है—'इस भीड़ में मेरा छोटा भाई', 'यह मैं ..

वदी,' तथा 'उस भीड़ में 'वह मेरा पिता'। इस त्रिभुज के बीच एक बदहवास विदु की तरह मा भी है जिसके हाथ "हम तीनों को समेट सकने के लिए अब छोटे पड गये हैं।" पूरी कविता एक ठंडे अवसाद में डूबी हुई है जिसमें सवाद-हीनता की अनिवार्यता को गहरे अपराध-भाव से छू दिया गया है। 'दडस्वरूप' 'यह मैं हू वदी' के चित्र को दूसरे कोण से देखने वाली कविता है। फर्क यह है कि जहां 'यह मैं हू वदी' सिर्फ परिवार के मौन को अभिव्यक्ति देती है वहां 'दडस्वरूप' उसकी भूख को। परिवारो की यह चुप्पी भूख से शुरू होती है— भारत की तपती दोपहर में भारत के करोड़ों 'घरों' का सन्नाटा खाली पेट से ही उपजता है।

एक कविता 'परिवार की खाड़ी में' है जहां यद्यपि कवि का 'जहाज' "परिवार की खाड़ी में लगर डालकर खड़ा है" किंतु वास्तविकता यह है कि जहाज खाड़ी में डूब रहा है और "और "पत्नी" और "मैं" अपने-अपने तरीको में चीजों को बचाने की कोशिश में है। किंतु शोर, थपेड़ो, आधी के बीच जो कुछ डूब रहा है उसे ठोक-पीटकर भी समग्र नहीं रखा जा सकता। कविता में प्रयुक्त शब्दों से साफ है कि यह 'जहाज' नहीं, लकड़ी के तख्तों को जैसे-तैसे ठोक-पीटकर तैयार की गयी एक लाचार नाव है। दैन्य इसमें नहीं है, पलायन भी नहीं है, सिर्फ सर्वनाश के बीच पूरी स्थिति को एक पल निर्लिप्त आँखों से देख लिया गया है। परिवार के छिन्न-भिन्न होने को इन तीन कविताओं में स्थितियाँ ठोस एवं वास्तविक हैं, किंतु चौथी कविता 'स्मृति-स्वरूप' वैफल्य तथा अपराध भाव को 'फैटेसी' में व्यक्त करती है। जिन कई चीजों से हम आजीवन मुक्त नहीं हो पाते उनमें पिता द्वारा स्वयं उनके बारे में तथा हमारे बारे में देखे गये स्वप्न भी होते हैं—वे बिरले ही सौभाग्यशाली होते हैं जो अपने पिता की मर्जी के अनुसार आई ए एस, डॉक्टर, इंजीनियर या लखपती हो पाते हैं। विफल स्वप्नों पर लिखी गयी यह कविता 'नॉस्टैल्जिया' तथा 'फैटेसी' के आधे कुहसे को खूब पकड़ती है। इस कविता तक पहुँचते-पहुँचते परिवार के बाकी सब सदस्य छूट गये हैं, सिर्फ पिता और पुत्र के बीच छटपटाती परंपरा भर रह गयी है।

हिंदी में तीन कवियों ने अपनी कविताओं में घोड़े के चित्र दिये हैं— जगूड़ी, चंद्रकांत देवताले तथा कमलेश, और जगूड़ी की इस कविता में तथा अन्य कविताओं में घोड़ों के शरीरों को वारीकी में देखा जाना एक अलग सुखद अध्ययन हो सकता है। यह फिर मुझे हिंदी कविता के भयंकरतम दोष की ओर ले जाता है—आस-प्यास की जीवित तथा पार्थिव वस्तुओं को कभी गौर से न देखने का, दरअसल हिंदी के कवियों का सारी चीजों में कभी उत्साह नहीं रहा (एक तरह से देखें तो अभी भी हिंदी कविता अधिकांशत आध्यात्मिक



तथा वायवीय है) और अधिकांश हिंदी कवि हमेशा अपनी काहिली तथा क्षीण दृष्टि को रीति बाल के युग से ही किसी-न किसी तरह की आसान भाषा में छिपाकर दहाड़ते-चिघाटते रहे हैं। इस प्रसंग में जगूड़ी की कविता 'स्वप्न-भग' का भी उल्लेख आवश्यक है। यह मैं मानता हूँ कि स्वप्न-भग के बँल सिर्फ बँल ही नहीं हैं किंतु महा भी जानबरो के बँठने-उठने, जुगाली करने, चमड़ी हिलाने आदि का वही सूक्ष्म आवलन है जो उन वस्तुओं में से है जो हमेशा एक जागरूक कवि को साइन-लगाऊँ कवि से अलग करती हैं।

ऊपर कहा गया है कि जगूड़ी काफी-बुद्धि जानते-बहते हुए भी अपना 'कवि' बचा ले जाते हैं। मैं यहाँ पर 'बचा ले जाने' क्रिया का उपयोग मर्यादा में नहीं, प्रशंसा में कर रहा हूँ। आदमी और आदमी के बीच राजनीति जो सबध स्थापित करती है वह 'समझा हुआ' होता है, हड्डियों तथा खून और मज्जा में महसूस हुआ नहीं। दुर्भाग्यवश आज हिंदी कविता में अधिकांश कविताएँ ही नहीं, अधिकांश साहित्य 'समझा हुआ' लिखा जा रहा है। जगूड़ी की कविताएँ 'आपाढ़', 'रंगों के पास एक पूरी भाषा है' 'अपगध', 'दूर', 'अभी अभी', 'सभावना', 'अधरे में बसत' 'पत्तियों के नीचे', 'बसत', 'अजनबी मेहमान', 'रात', 'अ-मृत' (जो इस सग्रह में नहीं होनी चाहिए थी) कविता के बृहत्तर दायरे के बीच एक अपना दायरा बनाती हैं और दरअसल मैं यह मानता हूँ कि यह अपना दायरा न होता तो जगूड़ी की कविता में वह दुर्भाग्यपूर्ण एकसरसता आ जाती जो वर्तमान हिंदी प्रतिबद्ध कविता का दम घोटे दे रही है।

जगूड़ी की कविताएँ एक प्रतिबद्ध व्यक्ति की कविताएँ हैं उसी तरह जिम तरह कि आज की हिंदी कविता में जो भी प्रासंगिक है वह प्रतिबद्ध है। इधर लेकिन हिंदी में एक लहर-सी उठने की कोशिश कर रही है जो यदि ईमानदार है तो दुर्भाग्यवश मतिमद है और यदि बेईमान है तो मौकापरस्त। बचकाने और चालू (बतर) मार्क्सवाद का बाजार गर्म करने का यत्न किया जा रहा है जिसके चलते किसी भी प्रतिभावान् हिंदी कवि का काव्य-आयुष्काल बमुश्किल छह महीने रह गया है। मुझे याद है इन हलकों में जगूड़ी सन् सत्तर तक एक मान्य कवि थे किंतु चूँकि उनकी कोई भी कविता वृषक श्राति की अनिवार्य पक्ति से प्रारंभ नहीं होती इसलिए उनका बहिष्कार अपरिहार्य था। मतिमद आलोचकों ने कविता में प्रतिबद्धता मापने के अजीबोगरीब फूहड़ मानदंड ईजाद किये हैं। जगूड़ी की कविताएँ चूँकि चीत्कार, फूत्कार, हुकार नहीं करती इसलिए वे सही साहित्य तथा सही प्रतिबद्धता का विरोध करने वाले चालू दिमागों में नहीं उतर सकती। मैं पहले ही कह चुका हूँ कि धूमिल की तुलना में जगूड़ी ज्यादा 'सवेदनशील' दिवायी देंगे किंतु जब धूमिल सरीखे असदिग्ध प्रतिबद्ध कवि को खारिज करने की साजिश हो रही है तो जगूड़ी की कविताओं पर

अग्निवर्षण बहुत सरल है। आज की कविता में सबाल यह किया जाना चाहिए कि आज की परिस्थितियों में वह किसने साथ है—पिसते हुए आदमी के साथ या उसने विरोधियों के साथ। व्यापक रूप से प्रतिबद्ध कविता को पाठ्यपूर्ण चारीकियों के बल पर खेमों में बाटने का अन्तिम अर्थ साहित्य को प्रतिबद्धता से डराकर पुनः ध्वनिवादी, एकातवादी, वेदातवादी हुए में फँक देना और इस तरह सीधे-सीधे प्रगतिविरोधी खेमे की चतुर साजिश का शिकार बनना होगा। हर्ष इसी बात का है कि कई तरह के प्रलोभनों, धमकियों, भविष्यवाणियों के बावजूद भी हिंदी के जितने भी महत्वपूर्ण युवा कवि हैं वे इस हाव हाव में उदासीन बही लिल रहे हैं जो यथासंभव आज के आदमी की भाषा में आज के आदमी की कविता है। जगूड़ी की प्रतिबद्ध कविताएँ पढ़ते हुए यह बार-बार लगना है कि वे ऐसे कवि की कविताएँ हैं जो न धराराया है और न ही किसी खेमे में लोकप्रिय होने को आमादा।

जगूड़ी की कविता में जो चीज कभी दातो में कवड की तरह आती है वह है उनकी भाषा। हाल ही में प्रो० हेरोल्ड ब्लूम की किताव 'द एक्जाइटी ऑफ इफ्लुएस' में मोटे तौर पर यह सिद्धांत प्रतिपादित किया गया है कि हर ऐसा कवि जो उल्लेखनीय होना चाहता है अपने पूर्ववर्ती कवियों के प्रभाव से बचना चाहता है। इस सिद्धांत से आसिक रूप से सहमत होता हुआ मैं अत्यंत विनम्र भाव से यह कहना चाहूंगा कि किसी कवि के सामने चिंता सिर्फ इसी बात की नहीं रहती कि वह दूसरों के प्रभाव से मुक्त रहे, बल्कि उसे बृहत्तर चिंता यह रहती है कि वह अपना स्वयं का एक व्यक्तित्व, एक आवाज बना पाये। उसे 'एन एक्जाइटी फॉर एडिवीडुएलिटी' या 'ए सर्च फॉर ए वायस' कहना ज्यादा उचित होगा। सिर्फ प्रभाव से बचने से ही क्या हो जायेगा यदि वह कुछ अपना न बना पाये। जगूड़ी अभी अपने पूर्ववर्ती या सहवर्ती कवियों के प्रभाव से मुक्त हैं ऐसा तो मैं नहीं कहता—हा मुक्त हो चले हैं और उस मुक्त हो चलने में योगदान अपनी भाषा प्राप्त करने की उनकी छटपटाहट का भी है। 'इस यात्रा में' की अधिकांश कविताओं में आगामी बलिष्ठतर जगूड़ी का चित्र देखा जा सकता है किंतु कभी-कभी अपनी कविता पर अपनी छाप लगाने की उनकी चिंता कुछ ऐसे शब्द समूहों में प्रतिफलित होती है जिनका लगभग कोई अर्थ नहीं है। दुर्भाग्यवश कुछ कविताओं में पहले जो कविताएं (एपिग्राफ) आये हैं वे सारे-के-सारे व्यर्थ लगते हैं। मुझे लगता है कि कभी-कभी जगूड़ी विनम्र सजाओं तथा विशेषणों में सातमेक बैठाने, जो वे कहना चाहते हैं उमें बहुत ही परोक्ष, अमूर्त ढंग से कहने के कोशल-प्रदर्शन में बह जाते हैं और फिर 'आदिम रचि के किसी हरामी क्षण में' अपने 'प्राचीनतम को समेटकर चीजों के महानतम से गुजरते हुए समूचे इनकार से सन्नद्ध', "जड़ों के सत्संग से लौटकर/मौसम के सामूहिक कीर्तन में/

हिल रहे थे—पेड', सरीखे अर्थहीन शब्दसमूह जन्म लेते हैं और आदमी सोचता है कि ठीक-ठाक भाषा लिखने वाले इस कवि को अचानक यह क्या हो जाता है।

जगूडी के शिल्प में एक और चीज है जो उनसे सहानुभूति रखने वाले पाठक को 'एलिगनेट' कर सकती है और वह है उनका बेबजह पूर्णविराम तथा बड़े डैश का प्रयोग। क्या वे यह चाहते हैं कि जहाँ वे पूर्णविराम का प्रयोग करते हैं वहाँ पाठक रुकें? पूर्णविराम या बड़े डैश का इस्तेमाल कवि की 'मस्ती' या 'फक्कडपन' से नहीं समझाया जा सकता। यदि जगूडी के पूर्णविराम के अनुसार रुककर पढ़ा जाये तो उनकी अधिकांश कविताएँ हास्यास्पद भी हो जाएँगी। वैसे विराम-चिह्न, डैश, प्रश्नवाचक चिह्न, बिंदु, अजीबोगरीब टाइप, तथा ऊन-जलूल पक्ति-संयोजन से 'कविता' बनाने का युग जाता रहा, यह प्रत्येक जिम्मेदार कवि को जानना चाहिए। कविता जो कुछ कहना चाहती है उसके लिए (दस जमाने में भी) केवल शब्द दूर तक बरकरार हैं और जगूडी के पास सही चीजें कहने के लिए सही शब्दों का टोटा नहीं है।

## नए हाथ

पेड़

नदिया कही भी नागरिक नहीं होती  
और पानी में ज्यादा कठोर और काटने वाला  
थोड़ी दूमरा औजार नहीं होता  
फिर भी जो इस भयकर बाढ़ में अपनी बगलो तक  
डूब कर खड़ा रहा  
वह अतीत के जवड़े से छीन कर  
अपने टूटे हाथों को फिर से उगा रहा है  
इस सपाट जगह के बाद उस कोने पर  
जहाँ ढाल बायी ओर के बंधेरे में पड़ गया  
मुझे कुर्सी से उठकर उससे मिलना चाहिये  
अब पड़ोसियों के कार्यक्रम से  
समय का पता लगना मुश्किल हो गया है  
क्योंकि मेरे आने का वक्त चला गया  
और मेरे जाने के कई वक्त मौजूद है  
मुझे उससे जरूर मिल लेना चाहिए  
वह जहाँ पर जमा वही पर उगा  
वही पर लपक कर फैला  
उसने वही पर पकड़ी रोशनी  
और हवा को उसने दूर-दूर तक प्रभावित किया  
वह वही भी अपने खिलाफ नहीं है  
शाम को अपना बेहरा बाजार से  
ज्यों का त्यों वापस लाने के बाद

आराम करने के लिए या पाने के लिए  
उसके पूर्वजों के मरोड़े हुए हिस्सों पर  
आकर बैठना

किसी ऐसे छिले हुए आदमी पर बैठना है  
जो मरते वक़्त उकड़ू बैठा हुआ था

कुर्सी के हथ्यों पर कोहनिया टेकते हुए  
मुझे लगता है

कि कारीगर के घुटनों पर जोर पड़ रहा है

अब मुझे उठ ही जाना चाहिए

सोचते हुए अपने मरण और शील को दबोचते हुए

मैं उसके लिए निहत्था उठता हूँ

लेकिन मृतकों की सख्या पर छाया छोड़ती हुई चीजें

मुझे अपने ऊनी कोट की रक्षा के लिए प्रेरित करती हैं

क्योंकि मेरे कंधे पैड के बिना अधूरे हैं

जो पत्थरों के दिमाग को

अपने लिए उपजाऊ बना रहा है

जो अपनी खाल को कोट की तरह पहने हुए है

मुझे उससे मिलते हुए यह नहीं भूलना चाहिए

कि मैं आधा तो अपने ही कमरे की खूंटियों पर टगा हुआ हूँ

मेरे और धरती के बीच

हमेशा एक चमड़े का टुकड़ा है

जबकि वह पूरा वा पूरा उसी में लड़ा है

अपनी दवा के लिए अपने ही शरीर में बार बार

पानी उबालते रहने से अच्छा

मैं आज उससे पहचान कर लूँ

जिसमें कहीं न कहीं से

समय जगल की तरह घुस गया है

मुझे उससे मिलते हुए यह भी नहीं भूलना चाहिए

कि यह सारा नगर उसके पूर्वजों का आधा सहयोग है

और अपने आदर्शों को जाने बिना

वह जमीन को अकेले पटा रहा है

उसको जड़ों के साथ भीतर  
दो चार और जड़ें आकर फस गयी हैं  
मुझे जानना चाहिए कि वह अब किस तरह हिल रहा है  
ऊपर के सार्वजनिक अधिकार में  
उसके तजुबे वितने हरे हैं

बजर इलाके को अंधेरे में घाते हुए  
समूचे ढाल को टूटने से बचाते हुए  
श्वेतु के खिलाफ  
पडोस के व्यवहार को तने पर झेल कर  
बहणा को गुरदरी खाल के मोर्चे दौड़ाते हुए  
वह अपनी रुचि के लिए  
युद्ध और इतजार में नगा खड़ा है  
अपने गारे शरीर को फारखाने की तरह सभाले हुए  
टहनियो को बंदूको की तरह ताने हुए  
उसने अपनी जड़ों को फौजी कतारों की तरह बट कर  
मिट्टी की तद्वियत पर मोर्चा बाध दिया है

अपने अधिकार से  
अपनी ऊचाई का निर्णय करते हुए  
उसके पत्तों उपदेश नहीं हैं  
वे जीवित शब्द हैं  
जिन्हें वह भीतर के अधिकार से  
बाहर लाया है  
(उनकी शकल समाचारों की शकल नहीं है)

एक और भ्रमण की जर्जरता से पहले  
वह बरफ में नहायेगा  
उसने अपना व्यक्तिगत जन्म लिया है  
वह केवल प्रतीक के रूप में नहीं उगा  
अगली लड़ाई के लिए मौसम की जासूसी में  
वह अपने गोरिल्ला सप्ताह को  
तहखाने में तैयार कर रहा है  
विपाद और अनुभव के शब्दग्रस्त  
पत्तों को गिराते हुए

उसकी आँखों में अनेक इच्छाओं के  
 कोमल सिर है  
 जिन्हें जब वह निकालेगा  
 तो बचपन की मस्ती में  
 हवा, रोशनी और सारे आकाश को  
 दूध की तरह पी जायेगा  
 वह कोशिश कर रहा है कि एक ही हफ्ते में  
 जिंदगी को नहलके की तरह मचा दे  
 आओ, और मुझे सिर ऊँचा किये हुए  
 उसमें ज्यादा जूझता हुआ  
 उससे ज्यादा आत्मनिर्मर  
 कोई आदमी बताओ  
 जो अपनी जड़ें फैला कर  
 मिट्टी को खराब होने से बचा रहा हो ।

लीलाधर जगूडी की इस कविता 'पेड़' के दूसरे चरण के पहले दो शब्द महत्वपूर्ण हैं 'फिर भी'। ये दो शब्द 'पेड़' कविता में पेड़ के जीवन-दर्शन, उसके सघर्ष और उसके अस्तित्व के रहस्य को समझाने में सहायक हैं। जब भी हम 'फिर भी' का प्रयोग करते हैं, हमारे मस्तिष्क में दो साफ स्थितियाँ रहती हैं—पहली कठिनाई की, असुविधा की, विवशता की, शायद किसी कमी की, और दूसरी ओर उन पर विजय पाने के प्रयत्न की, ऐसी किमी इच्छा की, सकल्प की, सभावना की अथवा सिर्फ आशा की। जगूडी के 'पेड़' के चारों ओर कभी अनागरिक 'नदी' थी, अमम्य, वन्य, जिसके पास पानी जैसा निर्मम हथियार था फिर भी ।

जो व्यक्ति इस कविता पर उद्बोधनात्मक होने का आरोप लगाएँगे, उन्हें यह दूसरे चरण में ही साफ हो जाना चाहिए कि यह उसके अलावा कुछ ही नहीं सकती थी। दरअसल, प्रकृति के पास जाना ही एक उद्बोधक स्थिति है। देखा जाय तो प्रकृति हमेशा से हमारे सर्वश्रेष्ठ (और निरुत्तम भी) काव्य की प्रेरणा रही है। किंतु जो उद्बोधनात्मक कविताओं में कहते हैं वे यह भूलते हैं कि सारी कविता ही उम्र तरह की होती है। बच्चों की गीतों, आदिवासियों के गीत, फिल्मी गाने और महाकाव्य—अपनी-अपनी नीयत और शक्ति के अनुपात में सभी उद्बोधनात्मक होते हैं। सत्तार में ऐसे महान् कवि योज पाना मुश्किल है जो तथाकथित 'शुद्ध कवि' रहे हों। शुद्ध कवि हिम-मानव है,

फर्कं यही है कि हिम-मानव शायद मिल भी सकता है ।

मैं जगूड़ी को महाकवि सिद्ध करने का आत्मघाती बीडा नहीं उठा रहा हूँ । उद्बोधनात्मक कविता को पहले कविता होना चाहिए । अबसर धर्म-ग्रय कविता में लिखे गए हैं, क्या बजह है कुछ ही कविता या साहित्य के रूप में पढे जाते हैं ? केवल उद्बोधनात्मक होने से ही पकितया कविता नहीं बन जाएगी किंतु कोई कविता यदि कविता भी है तो उद्बोधनों में नफरत करने वाला भी उसे पढ सकता है । हममें से कितने लोग 'रामचरित मानस', 'महाभारत' या 'वाइविल' नसीहतों के लिए पढते हैं ?

फिर थोड़ा फर्कं उद्बोधनात्मक और उपदेशात्मक कविता के बीच भी करना चाहिए । व्याख्या में जाना व्यर्थ है, किंतु मैं एलिफंट, व्हिटमैन, येट्स, निराला और मुक्तिबोध को उद्बोधन का कवि मानता हूँ और ड्राइडन, पोप, किंफ्लिंग, उत्तर-टेनीसन, प्रगतिशील-परिवार, पत, मैथिलीशरण और अज्ञेय को उपदेश का । जगूड़ी की इसी कविता की ये पकितया शायद उद्बोधन के कवि के लिए ही है "अपने अधिकार से/अपनी ऊचाई का निर्णय करते हुए/उसके पत्ते उपदेश नहीं हैं/वि जीवित शब्द हैं/जिन्हें वह भीतर के अधिकार से बाहर लाया है/(उनकी शकल समाचारों की शकल नहीं है)" ।

उद्बोधन की कविता अनेक स्थितियों से प्रेरित हो सकती है, किंतु सबसे अधिक सुविधाजनक शायद 'आमने-सामने' की स्थिति होती है—यानी कवि अपने सम्मुख किसी वस्तु की उपस्थिति महसूस करे और उस पर प्रतिक्रिया दे । कवि के वह होने पर जो कि वह सोचता है कि वह है, और उस दूसरी वस्तु के वह होने पर जो कवि सोचता है कि श्रेष्ठतर वह है—इन दोनों के तनाव से ही उद्बोधन की कविता जन्म लेती है ।

इस कविता में 'उस' और 'मुझ' के बीच तनाव की स्थिति शीघ्र ही दिखाई देती है । कवि को अपने इरादे स्पष्ट करने की जल्दी है । वह बात को लची करने से शायद खीझता है । रघुवीर सहाय के विरुद्ध, वह साफ कहना चाहता है, 'प्रिय पाठकों, यह प्रतीक है, पेड नहीं/और यह 'मैं' भी प्रतीक है और नहीं भी ।' किंतु इरादों को स्पष्ट करने की जल्दबाजी में कवि अपनी कविता के प्रारंभ में क्या कहे, कितना कहे, में सतुलन रलना भूल गया । 'मुझे कुर्सी से उठकर उससे मिलना चाहिए' से मुझे कोई एतराज नहीं लेकिन इसके बाद की चार पकितियों में यदि मुझे कोई अर्थ बता भी दे तो भी मैं उन्हें अनावश्यक तो कहूंगा ही ।

कवि 'पेड' से जहर मिल लेने की बात कर रहा है । वह उसकी अविचलता, जहा बढा वही से हवा को दूर तक प्रभावित करने की मिफअत और वही भी अपने विरुद्ध न होने के स्वस्थ आत्मविश्वास से आकृष्ट है । लेकिन कितना



इतना ही नहीं है। वह कही इस अपराधभाव से भी दवा हुआ है कि जिन चीजों पर वह बैठता उठता रहा है बल्कि दरअसल यह सारी नगरी भी पेड़ के पूवजों के सहयोग से ही बनी है। कविता में इस म्यूस पर पेड़ सिर्फ पेड़ न रहकर समूची प्रकृति का प्रतीक हो जाता है और जगूड़ी की इस कविता को लोग पसंद करें या न करें मुझ हिंदी कविता में प्रकृति के प्रति इतने ऋणी होते हुए भी इतने कृतघ्न होने का गहसास दिलाने वाली और कोई पंक्ति याद नहीं आ रही है (यहां मैं स्वीकार करना चाहता हूँ कि मेरी स्मरण शक्ति कमजोर है) जो बात को इतने साफ बेलग डग से कहे। टी वी टुट टुट और कलकल मरमर से यहाँ तक की यात्रा बहुत लंबी है और बहुत निमम।

किंतु कविता की बत्तीसवीं पंक्ति से एकतालीसवीं पंक्ति के बीच कवि शब्दों और मुहावरों के फेर में पड़ गया और समसामयिक हिंदी कविता के कतिपय ध्येयपुं पहलुओं के अवगेष उसमें बोलने लगे। लेकिन मृतका की सख्या पर छाया छोड़ती हुई चीजें/मुझ अपने ऊनी कोट की रक्षा के लिए प्रेरित करती है/क्योंकि मेरे कंधे पैरों के बिना अधूरे हैं सरोखी पंक्तियाँ निरर्थक शब्दों का घटुर संचालन मात्र है कविता के मूल ढांचे में उनकी कोई आवश्यकता नहीं है।

यह ठीक है कि धरती और पेड़ के बीच सीधा आत्मीय और गहरा संपर्क है किंतु इसकी प्रतिक्रिया में मरे और धरती के बीच हमें एक चमड़ का टुकड़ा है एक अतिरजित वस्तु है जिसका यही अर्थ हो सकता है जम स लेकर अब तक कवि हर समय यहाँ तक कि सोते हुए भी जूते पहने रहता है। रवींद्रनाथ की कहानी जूते का आविष्कार की याद आती है सो अलग।

कविता के विषय में तो स्पष्ट है ही जगूड़ी के शब्द चयन गिल्प और बिबहीनता से भी जाहिर होता है कि कवि अब अपनी कविता में कुछ परिवर्तन लाना चाहता है। अब मुझे उठ ही जाना चाहिए/ मैं आज उससे पहचान कर लू/ मुझ जानना चाहिए आदि संकल्पों से स्पष्ट है कि जगूड़ी के कवि ने कुछ निश्चित किया है और निश्चय यात्रा का एक पड़ाव पेड़ तक पहुँचना है। वह जानता है कि मुझ उससे मिलते हुए यह नहीं भूलना चाहिए/कि मैं आधा तो अपने ही कमरे की खूंटियों पर टंगा हुआ हूँ। कवि यह समझ रहा है कि पूरी तरह से अपनी पूर्व स्थिति से मुक्त होना कठिन है और यही वह अचकचाहट है जो कविता के पूर्वार्द्ध में उससे वही गलतियाँ कराती है जो आज की अधिकांश कविता की दुर्भाग्य रेखा बन गयी हैं।

किंतु जगूड़ी की कविता में यह सक्रमणकालीन अचकचाहट वही तक है जहाँ उसका कवि पेड़ के बरक्स स्वयं पर मोचता है। दरअसल प्रारंभिक पता लीस पंक्तियाँ ऐसी हैं जिनमें कुछ अच्छी पंक्तियाँ हैं अवश्य किंतु पुरानी

कविताओं की पुरानी आदतों के तकाजे कवि को असगत पक्तियाँ डालते रहने को बाध्य करते रहे। यह शायद इसीलिए कि इन पक्तियों तक कवि का पुराना और नया 'पसोना' अपनी जगह निश्चित करना चाहता है, बदले हुए इरादों के दर्शाने अपने को परिभाषित करना चाहता है। जैसे ही यह हो चुकता है और बारी पेड़ की आती है, कविता सरल, सुगम होती जाती है। पेड़ रक्षक हो जाता है। वह युद्ध भी कर रहा है और प्रतीक्षा भी। पेड़ के आंतरिक शरीर-शास्त्र को कारखाने की उपमा देना बहुत उपयुक्त लगा और टहनियों को बंदूक और जड़ों को फौजी बतार कहने का भी औचित्य है।

मुझे इस बात का अतिरिक्त हर्ष है कि जगूड़ी की यह कविता वेशम आशावाद की कविता नहीं है और पेड़ के जीवन को, जब तक वह जीवित रह सकता है, 'सेलेब्रेट' करने की कविता है। यह जगूड़ी की शिल्प और कथ्य दोनों के प्रति जागरूकता का प्रमाण है। पेड़ 'युद्ध और इतजार में नगा खड़ा है' और स्पष्ट है कि इतजार किसका है। 'वह बरफ में नहाएगा' क्योंकि उसे 'एक और भ्रमण की जर्जरता' का पता है। वह सम्जवाग नहीं खिलाता, 'विपाद और अनुभव के शब्दग्रस्त पत्तों को' गिरा रहा है। वह कोशिश कर रहा है कि 'एक ही हृदय में जिदगी को तहलके की तरह मचा दे' क्योंकि उसके गैरिला सप्ताह में जीवन न अधिक है और न 'गारटीड'। स्थिति का उसका अकन वास्तविकतावादी है किंतु 'उसकी आँखों में अनेक इच्छाओं के कोमल सिर' भी हैं। ऐसी पक्तियाँ जगूड़ी को बर्द्ध-मवर्ध-विबर और पत-पनन से बचाती हैं।

यहाँ आकर इस सभावना से नहीं बचा जा सकता कि कहीं कवि पेड़ के जरिए खुद को तो नहीं देख रहा है? और धीरे-धीरे यह देखा जा सकता है कि कविता ने जब 'मी' का परित्याग किया तो केवल 'पेड़' को 'पेड़-मी' बनाने के लिए। मारी कविता पेड़ के सघर्षरत, और साथ ही सृजनरत, रहने की है। पहले कवि उसके सघर्षशील पहलू से आकृष्ट होता है और स्वयं से लज्जित, किंतु इस शमिदगी में तपकर जब वह 'शुद्ध' होता है तो पेड़ से साधर्म्य स्थापित कर पाता है और फिर हम 'अपनी रुचि के लिए युद्ध और इतजार में खड़े होने', 'एक और भ्रमण की जर्जरता से पहले बरफ में नहाने', 'अगली लड़ाई', 'विपाद और अनुभव के शब्दग्रस्त पत्तों' के नये अर्थ लगाकर प्रसन्न हो सकते हैं—कविता के अंतिम चरण की अप्रत्याशित, अरुचिकर, तात्पर्यवादी बयान-बाजी के बावजूद। हमें मालूम है कि आखिर वे ऐसे कवि की पक्तियाँ हैं, जो 'अतीत के जबड़े से छीन कर/अपने टूटे हाथों को फिर से उगा रहा है।'

## सड़क से हटकर चलते हुए

जो लोग पिछले बीस-पच्चीस वर्षों से हिंदी कविता में सबंध बनाये हुए हैं, जिसमें उसका पढ़ना, लिखना या उस पर लिखना तीनों शामिल हैं, उन पर अन्य बातों के अलावा एक दुखद अहसास धीरे-धीरे खुला होगा कि हिंदी कवियों और कविता में नयापन, ताजगी, परस्पर भिन्नता, अलगपन कितने कम हैं। हिंदी कविता के पिछले आठ दशकों के इतिहास में अच्छे और परस्पर अलग तरह के कवि नहीं हुए ऐसा नहीं है, लेकिन भारत जैसे जटिल राष्ट्र, अस्सी वर्षों के लम्बे भरस और करोड़ों लोगों द्वारा बोली जाने वाली भाषा—क्या इनके होते हुए कुल इतनी तरह की ही कविता—इतने ही तरह के अच्छे कवि होने चाहिए थे जितने कि हैं? दयनीय और हास्यास्पद यह है कि पिछले बीस वर्षों में कविता पर नाना प्रकार के लेबल लगाये गये, लेकिन स्थिति वही 'ट्वीडिलडम-ट्वीडिलडी' या कहे कि 'हूप्टी-डूप्टी' वाली रही। अब तो हाल यह है कि यदि असल कवि दस हैं तो उनके जैसी किंतु सारा कविता लिखने वाले सौ हैं। एक अच्छे कवि और पर्याप्त अच्छी कविता के लिए वर्षों की कष्टदायक प्रतीक्षा करनी पड़ती है।

यह पहले ही साफ कर देना चाहिए कि अलग तरह की कविता से मेरी मुराद प्रगति-विरोधी, मानवद्रोही, व्यक्तिवादी अथवा कलावादी कविता नहीं है। लेकिन 'प्रतिबद्धता' और 'जनवाद' आदि का एक ऐसा मतिमद संस्करण हमारे यहाँ चल गया है—हमारे अधिकांश तथाकथित जनवादी-प्रगतिवादी आलोचक तथा कवि इतने विवेकहीन हैं—जिसके अंतर्गत यह मान लिया गया है कि सिर्फ एक दो तरह की कविता ही पक्षधर होती है, बाकी सब रूपवाद-कलावाद होता है। सहसा विश्वास नहीं होता कि क्या हिंदी का समीक्षक बौद्धिकता की बात तो दूर रही, जानकारी के स्तर पर भी इतना दीवालिया है—दुनिया में कविता

और आलोचना कहा-से-वहाँ पहुँच चुकी हैं क्या उसे वाकई इसका घोडा-सा भोपना नहीं है ? जिन समाजवादी देशों के हथाले देना हुआ वह नहीं अघाता—क्या वहाँ की ही समसामयिक कविता और ममीक्षा से उसका कोई वास्ता है ? इस समय जब वहाँ प्रच्छन्न क्षमापाचना तथा सलज्ज भूलसुधार और पुनर्प्रतिष्ठा का स्वागत्य दौर चल रहा है, हमारे यहाँ जँमे फिर मीयादी बबंरो का पदार्पण है ।

इस बात से किसी को असहमति नहीं हो सकती कि नयापन या अलगपन अपने-आप में कोई मूल्य नहीं है । वह फैशन भी हो सकता है और विद्रूपकता भी । आधुनिक, नये और प्रयोगात्मक के नाम पर हिंदी में अधिकांशतः स्वागत, मंडैती या निरीह या सायास बुद्धिविरोध हुए हैं । लोग नये का अर्थ पश्चिम की नवल पर या तो ऊटपटांग निल्प ले बैठे या एक हास्यास्पद साहसिकता । जिस तरह कुछ नृशस तमासा दिखाने वाले चार पैरो वाली गाय पर एक पाचवी टांग और सी देते हैं और भोले-भाले लोगों को टगते हैं कुछ इसी तरह आधुनिकता और नयापन हिंदी की वध्य गाय पर 'ग्रैपट' बिये गये । लेकिन अमली नयापन मानवीय सहानुभूति तथा परंपरा की पुहता जमीन पर खडा हुआ अनुभव और दृष्टि का नयापन है, वह शब्दों, पक्तियों, तुकों, छंदों, पक्तियों, टाइप-फैसो या विचारा के साथ बलात्कार से पैदा नहीं होता । नयापन, ताजगी, अनूठापन, अपना अलग व्यक्तित्व, नये को पुराने और पुराने को नये—यानी आज के मायनों में सही—उम से देखने में भी है नितान्त अच्छे अनुभवों के मानवता-समर्थक आकलन में तो वह है ही । अब यह है कि नये अनुभव रोज नहीं होते, कभी-कभी ही होते हैं और तब भी एकाध बार पता नहीं चल पाता कि इनमें सार्थक नया क्या है । नये अनुभवों की सायास खोज अध्यासी, अनैतिकता, भ्रांति और मरीचिका भी हो सकती है । कलाओं में किसी भी तरह की नूतनता, आधुनिकता या प्रयोगात्मकता एक व्यापक नैतिक तथा सामाजिक प्रतिबद्धता की परंपरा का हिस्सा होनी चाहिए वरना वह 'शुद्ध आत्मभिब्यक्ति' रूपी बन्ध्या विलासिता होकर रह जायेगी, जो फासीवाद के महाप्रयाण की ओर वडा पहला चरण है ।

हमें की बात है कि कविता के लिए बुरे-से-बुरे दौर में भी—जिसमें कविता के नाम पर ही कविता पर सारे अत्याचार बिये जाते हैं—प्रतिभा कुठित होने का नाम नहीं लेती और अभिव्यक्ति से बाज नहीं आती । साथ-ही-साथ उसे पहचान पाने बरालो का भी अभाव नहीं रहता—उसके विरोधी तो उसे फौरन पहचान लेते हैं और उसका विरोध, बहिष्कार या मौन अवहेलना होने लगती है । इधर एक नया पालड भी देखने में आया है—व्यक्तिगत बातचीत या दो-तीन व्यक्तियों के बहस-मुवाहिसे में अधिकांश युवा कवि तथा आलोचक कई ऐसे

कवियों को कवि मान लेते हैं जो उनको अनुमोदित सूची में नहीं आते, लेकिन जैने ही साहित्य-मुषी या वर्णधार बनकर वे अपने मथो पर पहुचते हैं, इन खनरनायक रूपवादी-कलावादियों की सबर लेने लगते है ।

विनोद भारद्वाज का विरोध, बहिष्कार या उपेक्षा हुई या नहीं, उन्हें रूपवादी-कलावादी कहा गया या नहीं—यह अप्रासंगिक है, जो महत्त्वपूर्ण है वह यह है कि वे हिंदी के उन इने-गिने युवा कवियों में हैं जिन्हे सौभाग्यवश किसी भी भीड़ या गिरोह में शामिल नहीं किया जा सकता । यह गुण कुछ तो कवि की विवशता होता है और कुछ वरण—कुछ तो उसकी प्रतिभा का मौलिक स्वभाव होता है और कुछ स्वयं प्रतिभा उसे परिमार्जित तथा पुष्ट करती है । इसके खतरो और जोखिमो की ओर ऊपर सवेत किया ही गया है । विनोद भारद्वाज पिछले सोलह-अठारह वर्षों से कविताएँ लिख रहे हैं, यद्यपि उनकी ज्यादातर कविताएँ पिछले आठ दस वर्षों की हैं । सबसे पहले मैंने उनकी कविता उन्ही के द्वारा संपादित, हिंदी में ऐतिहासिक महत्त्व रखने वाली लघु पत्रिका 'आरभ' में पढी थी—'लखनऊ की पीली बस में नहीं भी हो सकती कविता'—और हालांकि मुझे वह न तो तब बहुत अच्छी लगी थी और न अब सकलन में प्रकाशित होने पर ही, लेकिन १९६७-६८ में उससे कुछ पहले लिखी गयी ड्रम कविता में ही यह साफ था कि यह कवि अलग है या अलग होना चाहता है—कुछ-एक प्रभावो के बावजूद—क्योंकि यह नहीं भूलना चाहिए कि वह समय एक तरफ कविता के अंतिम दौर और दूसरी तरफ धूमिल और धूमिल से प्रभावित कविता के उत्कर्ष का दौर था और उस समय यह मुहावरा 'लडके ने कहा/कुछ खाम उसने नहीं कहा/या फिर भी उसने कहा कि मैं इजी-नियर/वनूगा, छोडो, यार, तुम जैसा वीन बनेगा/लप्पू भन्ना ।।' या 'तुम जचते नहीं इस तरह' 'हेमा ने कहा था/याद आया/मैं हूँ' 'किस तरह जब पायेगी हेमा/सुकुमार पल्लव से शादी के बाद/मा बतने के बाद/कुल्फी खाने से पहले की शॉपिंग करते हुए' एक संकेत था कि कुछ कच्चा, अटपटा ही सही, अंतिम पक्तियों में श्रीकांत वर्मा का थोडा-सा असर भी सही, लेकिन कवि अपने अनुभव अपनी भाषा में अपनी तरह कहना चाह रहा है ।

'जलता मकान' १९८० में प्रकाशित हुआ था और तब वह तीसरे वर्ष में प्रवेश करते हुए कवि की पिछले बारह वर्षों में लिखी गयी तीस कविताओं का सकलन था । हम यह नहीं जानते कि कवि ने लिखा ही कम या उसकी कविताओं का चुनाव था निर्मम—दोना ही स्थितियाँ सुखदायक हैं लेकिन चालू युवा कविता से गायब हैं । वैसे बहुत कम लिखना भी कभी-कभी कवि के लिए नुकसानदेह हो सकता है—एक स्पून हानि तो यही है कि उस पर फिर पाठको और समीक्षको का ध्यान लगातार नहीं रहता, लेकिन जो ज्यादा घातक

है यह यह है कि उसकी अपनी शक्तियों के व्यर्थ हो चुकत जाने—हृदयभार भोचरे होते जाने का अदेशा रहता है। वैसे तो अत मे किसी भी अच्छे कवि की ख्याति उसकी पद्रह-वीस कविताओं पर ही टिकती है लेकिन उसके लिए—उस गुणवत्ता को उपलब्ध करने के लिए—लिखना उससे कहीं ज्यादा पड़ता है। जीवन के अन्य अगा की तरह सर्जनारमकता में भी समय-विवेक (सैंस थॉफ टाइमिंग, जो कि अवसरवाद नहीं है) का बड़ा महत्त्व है और इस दौर में, जबकि अधिकांश युवा कवियों के सकलन समय से कई वर्ष पूर्व आ गये हैं—बल्कि उनमें से कुछ को तो कभी नहीं आना चाहिए था—विनोद भारद्वाज का यह वाक्यापदा सकलन यदि कुछ देर से नहीं तो बस बिल्कुल सही समय पर ही आया है।

सही इसलिए कि एक विशेष प्रकार की काव्यस्फीति के इन वर्षों में यह सकलन एक अग्रहमति की तरह, उस तरह की कविता की आलोचना के रूप में, आया है। कोई भी अच्छा कविता-सकलन अपने दौर की खराब कविता और पिछले दौर की पुरानी कविता पर एक सर्जनारमक टिप्पणी भी होता है। विनोद भारद्वाज की ये कविताएँ अपनी समकालीन अधिकांश कविता पर बड़ी मितभाषिता में टिप्पणी करती हैं—उनका स्वर इतना मद्र संगत है, शीर्ष और पराक्रम से बहुत दूर, इतना सकोचमय और लगभग 'डिफेंसिव'-सा कि उसे गलत समझ लिया जाना भी संभव है। बवइया फिल्म और अधिकांश समसामयिक हिंदी कविता में अद्भुत साम्य है—दोनों के बने-बनाए फार्मूते हैं, मसाले हैं, दोनों तरफ बहुत सफाजी, बहुत डिशुग-डिशुग, बहुत फ्राति है, आखिरी रील में इत्तेहाद और इन्विलाब ले आकर दिखा देने वाले, सुबिक्वण तथा मसृण प्रजाबधु अमिताभ बच्चन हैं और इन सबक मदारो और बाजीगर मनमोहन देसाई तथा रमेश मिप्पी है। लेकिन जिस तरह सिनेमास्कोप, रगीन, दहाडते हुए इस दैत्य के सामने सही फिल्में डटी हुई हैं, उसी तरह आग उगलने वाले तमाम बागजी अजदहो के सामने काम की कविता टिकी हुई है और उसी में आज के भारतीय आदमी की समझ और उसके तथा समय के बदलाव के बीज छिपे हुए हैं। जो लोग चालू कविता की घुघचियों को अगारे समझ बैठे हैं और जो ऐसा समझाने की माजिस में लगे हुए हैं वे विनोद भारद्वाज की इन कविताओं से परेधान होंगे, पक्षोपेय में पड जायेंगे, फिर उनकी नयी जमीन, विषय वस्तु, बात को कहने के अपने तरीके, ऐसे अनेक पहलू जो हिंदी कविता में पहले नहीं आये थे तथा अपनी अनग अस्मिता के कारण उनके प्रति शकालु ही नहीं, बरन् शायद कुपित भी हो जायेंगे।

विनोद भारद्वाज की कविताओं का नयापन और ताजगी इस मायन में भी है कि हिंदी कविता में शायद पहली बार किसी युवा कवि ने स्वीकार किया

है कि उसकी जड़ें गांव या कस्बे में न होकर एक बड़े शहर में हैं, उसकी दुनिया नये ढंग के स्कूलों, कॉलेजों, बसों, रेस्तराओं, होटलों, दोस्तों, और भी बड़े शहरों, लड़कियों, प्रेम-प्रसंगों, कुण्ठाओं, पराजयों तथा छोटी-मोटी दिक्कों की दुनिया भी है। इस कविता पर वह मूर्खतापूर्ण शब्द 'नगरबोध' नहीं लादा जा सकता और न यह कविता 'भारतीय जीवन' से कटी हुई है। भारतीय जीवन का सघर्ष बहुमुखी है—वह गांवों, खेतों, कस्बों, मिलों, फैक्ट्रियों में भी छिड़ा हुआ है और बड़े शहरों में भी—उसे सर्वहारा के साथ-साथ और भी सामने लोग लड़ रहे हैं जो किसी भी तरह शोषक वर्ग के साथ नहीं रखे जा सकते। इस सघर्ष को मजदूरों, किसानों, 'बाइट-कालर', बुद्धिजीवी आदि के वर्गों में इस नीयत से बाटना कि इस तरह विभिन्न शोषित वर्गों को या उनसे गहरी एकात्मता रखने वालों को एक-दूसरे के विरुद्ध लड़ा दिया जा सके कुत्सित वर्गवाद है और सडाई को गहरा नुकसान पहुंचाना है। विनोद भारद्वाज की कविताओं में दूसरा भारत बहुत चुपचाप ढंग से प्रवेश करता है। 'तुम्हारे सुबह का वक्ता इसे पसंद है/कुछ जरूरी मांसे, पेन, जगल, गन्ने के खेत/दिमाग में घूम जाते हैं "अम्मा जी गुड की गरम चाय उसम/बेरहमी से उडेल न दें" (इच्छा), 'सुम घबड़ा जाओगे/तुम भूल जाना चाहोगे उस गदी बस्ती के/छोटे दरवाजे वाले मकानों को' (गिलास), 'बाली पीठ पर दो गांव की दूरी/सि एन पूरा घोंरा/लादगर सामे घाले हमारे नानाजी/माथे पर से पसीने को/भटकते हैं... गानाजी को हमने रोते भी देखा है... उनकी आंखों से आसू हमने देखे है/पुराने गुड की पत्थरी की तरह रास्त/और बाला उनका चेहरा पर डबडबायी आँखें' (श्रद्धा की कहानियाँ)। इस दुनिया का, जहां से हमारे पूर्वज शहरों में आये थे एहसास विनोद भारद्वाज की कविताओं में है। वे इस 'माइग्रेशन' को जानते हैं लेकिन यह अम पीछे छूट गया है। हिंदी युवा कवियों में वे क्षायद एतमान हैं (जस्टीस) अपने विभिन्न मध्यवर्ग या मध्य मध्यवर्ग के होने को स्वीकार किया है और उसकी कुण्ठाओं, वर्जनाओं, अभिसायाओं और महत्वाकांक्षाओं को पहचाना है और यह पहचान बहुत कुर और जराह जैसे पंनेपन से हुई है। 'आज कपो की पंजाब के बाद जहां सुम सड़े हो/प्रयोगशाला के उस डरे हुए चूहे को/हाथ में बगल देतो/हडिडों सिर्फ सुभती चली जाएगी/वह सामने मेज पर देखी/र की साफ रोशनी में/वे गूहे देमे जा सकते हैं' 'दुनिया क्षायद ज्यादा पनी मरणी,एन मनी कुछ मरान जल रहे है' (गिलास), 'अस्पताल के सन्नाटे में/सो आर मया ती है/भीजारतमार है/मिज पर सब साफ करते रख दिये है सादर मेरी मरणी/स/तू से सघर्ष सर लिए/सहमे अपने बच्चे से मैं कुछ मनी पूरा/उस जबरजस्त भीड़ वाली सग में/किसी तरह से उगे साबुन बचाकर। नरत आने की कोशिश करता हूँ' (ओजार), या पूरी कविता कुण्ठा या जस्टिस

की ये पक्किया 'सुई है कि हर बार गलत नस भे/घस जाती है/ताकतवर आद-  
मियों की एक पूरी भीड़/दिखाते हुए/किसी मरिपल कुत्ते के जिंदा रहने पर।  
'आश्रित ज़िदगी' साफ दिखाती है कि कवि के सामने इस जीवन की सांगी बलई  
खुली हुई है। जो चीज ज्यादा महत्त्वपूर्ण है वह यह है कि इनमें स्वपीठक प्रदर्शन-  
वाद नहीं है, चीजों का ज्यो-वा-त्यो रख देना भर है।

'व्यक्तित्व-विक्रम' या 'प्रगति' के कुछ बहुत सूधम चित्र विनोद भारद्वाज के  
यह हैं। इनमें 'गिलास', 'ओजार', 'जादू' और 'कुण्डा' तो स्वयं कवि के बदलने  
पर है और कुछ घरो, गहरो, स्थितियों, सबधों और व्यक्तियों के बदलने की कवि-  
ताए हैं। परिवर्तन, विक्रम, प्रगति हमेशा कवियों को आकृष्ट करते हैं और उन  
पर ममक और व्यय की सतुलित निगाह रख पाना बहुत कठिन है, लेकिन  
'बिल्लर' में विनोद भारद्वाज शब्दों और शिल्प के विरले नियंत्रण के साथ एक  
पूरी 'मैटामाफॉमि' प्राप्त कर मके हैं—यह लडका या लौंडा जो कुछ दिनों पहले  
चाय-विस्किट मामने रख जाता था, एक दिन आपसे चेतकर लुफ, दोस्ताना ढग  
से हाथ मिलाता है और सौ का नोट तुड़ाने की जल्दी में निकल जाता है। क्या  
हमारे देखत-देखते ऐसे वीमियों लडके सौ का नोट तुड़वाने की जल्दवाजी में  
नहीं पम गये—या सिर्फ हम ही तो उसे जल्दवाजी नहीं समझ रहे हैं? इन  
'बदलाव' का एक दूसरा ही पहलू 'बकैत' में है जहां पिछले दिनों के चाकूबाज,  
छैला, चिकने लौंडा का गाल काटने वाले रम्मू बकैत न सिर्फ सचिवालय में  
बाधु हो गये हैं बल्कि जिम्मेदार हो गये हैं, भतीजी की शादी के पडान में  
मेहनत करते हुए हलाकान हो रहे हैं और मेहमानों के स्वागत में दुहरे हुए जा  
रहे हैं—गुडई से गृहस्थी का यह विकास 'लो कामेडी' तो है ही, एक छोटी-सी  
शामदी भी है।

बड़े शहरो के मध्यवर्ग के किशोर-किशोरियों या युवक-युवतियों की मान-  
सिक्ता, परस्पर व्यवहार तथा सबधों की जो पकड़ विनोद भारद्वाज के पास है  
उसका लेशमात्र अहसास भी उनके समवयस्क, उनसे युवतर तथा उनमें प्रौढ़  
किसी भी कवि के पास नजर नहीं आता। इस दुनिया में ये युवक-युवतिया मित्र-  
मडलियों के रूप में एक साथ उठते-बैठते हैं, इनकी दोस्तिया बनती-विगडती है,  
सबध गट्टे होते हैं और टूटते हैं। मध्यवर्ग की नवली नैतिकता, मूल्य-व्यवस्था,  
उमकी मौलिक असुरक्षा, नवली बहमें, उसकी 'बल्लरेविलिटी', उसका भय,  
उसके राग, 'न्यूरोसिस', 'हिस्टीरिया', 'स्किन्सोफ्रेनिया', 'पॉसिक्शूशन मेनिया',  
आदि का क्लिनिकल वर्णन नहीं, बल्कि कविता की शक्तों निवाहते हुए ऐसा आक-  
सन अन्यत्र दुर्लभ है 'क्या लौटकर अभी वह अपना सुंदर स्वेटर पहने/उसने  
फिर आज फोन किया/ईडिट'।/मगह की लडकी स्वप्न में किले देखती है '  
सत्रह की लडकी को क्या पता कि कल मुबह/जब नींद खुलेगी/तो उसे एक साथ



एक ही दिन 'मे/सब कुछ जानना पड़ेगा' (लड़की), 'माकर्म और फ्रायड की दाढ़ी/नापती है हमारे बीच/और हमारी बहस का अंत कितना/उमजोर होता है/कितना बढ़िया रोमांटिक' (बहस के बाद), 'हत्यारी लड़की उन दिनों मुझमें प्यार/वरती थी/जाभी के गुच्छे का वजन हिलाती/कित्तों पर जमी फूल झाड़ती/किसी पुरानी घड़ी को परगती/हत्यारी लड़की मुझमें रोज/मिलती थी' (हत्यारी लड़की) । मैंने इन कविताओं में कुछ अंश ही दिये हैं और इस तरह उन पर और कवि पर अन्याय ही किया है क्योंकि ये कविताएँ पूरा, सजग पाठ मागती हैं । लेकिन नये किशोरो और युवकों पर लिखी गयी 'महमान' एक नये ढंग का आतंक हिंदी कविता में पहली बार लाती है जो हम समझने में सिर्फ 'ए क्लॉकवर्क थारोज' जैसी विदेशी फिल्मों में ही दिखायी पड़ता है—जबकि यह एक नये तरह की 'रैगिंग' है जो एक लुम्पेन, उठाईगोर और उचक्का युवा वर्ग हमारे घर, परिवार और दश के साथ कर रहा है . 'तीन-चार हसते चेहरे चमकदार/एक दिन अचानक शाम टेलीविजन के परदे को/फाड़ते हुए/हमारे बीच आ जाते हैं . पिता घर में घुस आये/उन लड़कों के लिचड़ी बालों से घबराकर/कबल में छिप गये हैं' . अंधेरा/घर में पूरी जगह/बना चुका है/ 'हसते चेहरो के साथ अब हम/बात कैसे करें/कैसे सोयें/बहस का मवाल नहीं/हमारी हसने की सारी कोशिश/हम रसासा किये जा रही है/' विनोद भारद्वाज की यह कविता स्वातन्त्र्योत्तर भारत के इतिहास के एक ऐसे असुविधाजनक परिच्छेद की हमारी आख खोलकर हमें दिखाती है जिससे हम अपनी वायरता में नजरें चुराये हुए थे ।

जबकि 'लड़की' और 'हत्यारी लड़की' एक ही 'थीम' पर लिखी गयी कविताएँ हैं, 'टाइप करने वाली' एक अलग तरह की लड़की की कहानी है । यह स्वयं विनोद भारद्वाज की कविताओं में अलग तरह की कविता है—उसमें वह 'डायरेक्टनेस' है जो उनकी बहुत कम कविताओं में है । इसका शिल्प भी एक-दम चुस्त है, विलक्षण ढंग से नियंत्रित, वही किसी शब्द की उलखर्ची नहीं, व्यंग्य भी बिलकुल 'डैड पैन' 'ज्यादातर जो उसने टाइप किया/अन्याय के बारे में था/समाज में औरत की हालत के बारे में था', लड़की समाज के जिम तबके से आयी है उसका बारीक आकलन . 'उगलियों को चटकाते हुए वह लड़की/वाप जाती थी कि किसी जगह आज/टाइप करने को कहीं 'प्रैम' शब्द न हो', उसकी उपेक्षामय मृत्यु तथा अंतिम दो पक्तियाँ 'उस लड़की की कहानी/कभी किसी ने टाइप नहीं की' आने वाले अनेक वर्षों तक इस कविता को प्रासंगिक, स्मरणीय और युवा कवियों के लिए स्पृहणीय बनाये रखेंगी । आदमियों के प्रति गहरा सरोकार, उनके लिए एक ईमानदार करुणा और प्रतिबद्धता, उन पर ही रहे पालखपूर्ण अन्याय के प्रति एक गहरा, ठंडा गुस्ता

ही ऐसी कविताएँ लिखवा सकते हैं ।

‘जलता मकान’ में विनोद भारद्वाज की और भी कई अच्छी कविताएँ हैं जिन पर बात होनी चाहिए और मुझे यकीन है कि देर-सबेर उन पर बात होगी । उनकी अनेक कविताओं में अपने परिवार के चित्र हैं, अपने अकेलेपन, अपनी बीमारियों, अपनी गर्दन की फफड़, अपनी कैप्सूलों आदि के घ्योरे हैं, अपनी कविता और अपने कवि-कर्म पर सोच, शहरो और उनकी कई स्मृतियों, कलाप्रेमी राजाओं, रेजगारी गिनते हुए टपो वालों, श्रीफवेन वाली ‘आजादी’ की ‘चाट’ का सुख लूटने वाले नौजवानों आदि के वैविध्यपूर्ण, अर्धबहुल चित्र हैं । हम सब की पीठों पर सवार ययातियों के वृद्धतंत्र (जेरोटोक्रेसी) की भयावह अश्लीलता का संपृक्त चित्र ‘फैमला’ में है । इन सब पहलुओं और कविताओं पर बहस के लिए और वक्त, व्यक्ति, और वकं चाहिए । अच्छी कविता का एक लक्षण यह भी है कि उस पर बात हो चुकने के बाद भी लगे कि अभी कुछ शेष है । विनोद भारद्वाज सरीखे कवियों पर लिखते हुए यह अहसास अतिरिक्त रूप से इसलिए भी होता है कि उनका लीक छोड़कर चलना आलोचक को भी कुछ हटकर सोचने के लिए बाध्य करता है—लेकिन यह एक ऐसा महसूस है जिसका अपना मुआवजा भी है ।

## दोस्तों के बीच

पिछले कुछ वर्षों से 'युवा' और 'युवा कविता' शब्द हिंदी में सिर्फ युवको और युवको द्वारा लिखी जा रही कविता के पर्याय नहीं रहे। कभी के 'नयी कविता' के बाद की पीढ़ी के लिए इस्तेमाल किए गए और कभी वामपथी तेवर वाली कविता के लिए या सामान्यतः आदमी से लगाव रखने वाली कविता के लिए, किंतु 'युवा' शब्द कभी भी केवल उन लोगों का परिचायक नहीं रहा जिन पर यौवन आ चुका हो। देखा जाए तो आजादी के बाद जो पीढ़ियां जवान हुईं हैं उनमें से सौभाग्यशाली कुछ को छोड़कर युवा होना क्या होता है यह किसी ने जाना ही नहीं। युवा होने का अर्थ यदि स्वस्थ, चंचल, जोखिम पसंद आत्मनिर्भर, निश्चित, स्वतंत्र होता है तो कहा जा सकता है कि पिछले तीस वर्षों में भारत में बहुत कम लोग ही युवा हो पाए होंगे। भारतीय हालात— सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक—किशोरो को सीधा अघेड़ बना देते हैं। युवा होना इस देश के महान् परिवारों का ही हिस्सा है।

किंतु क्या इसका अर्थ यह है कि हमारे बीस से तीस वर्ष के लोगों ने यौवन—उसके सारे या कुछ अर्थों में—देखा और पाया नहीं? हिंदी कविता पर लगातार सैंकड़ों वर्षों तक यौवन का राज्य रहा। बूढ़े कवि कुशले खाते और खिलाते रहे—किंतु छठे दशक से युवावस्था का लोप कैसे हुआ? हालात बद से बदतर होते गए हैं इसमें कोई संदेह नहीं और युवकों का चंद बरस भी जवान रह पाना मुश्किल होता जा रहा है। देश और संसार की हालत कवियों से बहुत पेचीदा मांग कर रही है। लेकिन सारी भयावहता, सबूट और लड़ाई का वावजूद क्या यह मान लिया जाए कि गाम्भीर्य और जुझारू बुजुर्गीयत ओढ़ने के सिवा युवकों के लिए हिंदी कविता में कुछ बचा ही नहीं?

आश्चर्य यह है कि जब आप हिंदी के अधिकांश युवा कवियों से मिलेंगे

तो आप पाएँ कि वे बेहद जीवत, खुश, पुरमजाक, हल्लेबाज, जीवन की अच्छी चीजों के पारखी, सौंदर्य में गहरी रुचि रखने वाली, शरारती और नितांत 'अस्वप्निल', 'अगमीर' हैं। किंतु कवि-कर्म की कुछ ऐसी दहशत उनमें से अधिकांश पर है कि उनकी कविताएँ अधिकतर बेहद रस्मी और नक्ली और 'सेल्फ-क्रास' हो जाती हैं और जब वे "निजी" होते हैं तो उनमें एक खासा लिरिकल तत्समी घटाटोप होता है ताकि कोई शक न रह जाए कि हमारा विद्रोही कवि प्रेमी होना भी जानता है। आक्रोश में आलिंगन के बीच के सारे पायदान गायब हैं।

इसीलिए अवधेश कुमार के सबलन 'जिप्सी लडकी' की कविताओं को जब मैंने पढ़ा तो मुझे एक खुशी हुई कि उनके लिरिकल लभावों में परिश्रम या सायासता बिल्कुल नहीं है। पाठक देखेंगे कि उनके इस सबलन का शीर्षक और उस शीर्षक-खंड की कविताएँ उनके अलग तरह के कवि होने की सूचना देती हैं। 'जिप्सी' शब्द पर कुछ लोगों को एतराज हो सकता है लेकिन 'ईरानी', 'चाकू छुरी वाली' या 'धूमतू' आदि पर्यायों से काम न चलता। 'जिप्सी' शब्द के अंग्रेजी में अनेक प्रतीकार्थ भी होते हैं—वह उन्मुक्तता, स्वच्छंदता, बेफिक्री, रूढ़िमुक्तता का भी पर्याय है। अवधेश कुमार देहरादून में जन्मे और प्रकृति के बहुत नजदीक रहे। इसलिए इसमें कुछ अजब नहीं है कि उनकी कुछ कविताओं में एक ऐसी जीवनता, स्पंदन, खुलापन, ऐंद्रिकता है—यहां तक कि कभी-कभी भावुकता भी—जो उनके समवयस्क अनेक कवियों में कम ही है। इधर की प्रेम कविताओं में आप पाएँगे कि कवि सब कुछ के बावजूद भी सयत है—उमने स्वयं को यह जाने नहीं दिया है, जबकि अवधेश कुमार की कविता में कवि कुछ दूर तक तो दीखता है किंतु जब गति और नय तेज होते हैं तो वह लो जाता है—जिस तरह तेज नाचते लोकनर्तक एक हो जाते हैं या मेलों में झूलने वाले लोग रंगों और आह्लादित चीत्कारों की एक फिरकनी ही नजर आते हैं और उनमें अपने प्रियजनो को ढूँढना मुश्किल होता है। अपने युवा होने की इस अंतरंग दुनिया को अवधेश कुमार ने कभी बहुत कोमलता से छुआ है, जैसे 'मुक्ति एक आद्योपात' में या 'फडफडाते हुए डूबना' में और कभी बहुत ऐंद्रिकता से, जैसे 'चीते का प्यार' में। 'वर्षा में एक प्रलाप' में और उससे कहीं ज्यादा 'दर्द इतना हल्का और चुपचाप' में वे खतरनाक ढंग से भावुकता का नजदीक आ जाते हैं लेकिन आवेग की तीव्रता शब्दों और सिल्प के जागरूक चुनाव के साथ मिलकर कविता को कविता बनाए रखने में सहायक सिद्ध होती है।

पाठकों का ध्यान विशेष रूप से मैं अवधेश कुमार की कविता 'जिप्सी लडकी' दो की ओर खींचना चाहूँगा। अब्बल तो किसी उत्सव का, किसी मेले का ऐसा

स्पंदित चित्र हिंदी में कभी देखा हो—ऐसा याद नहीं आता। लेकिन यह सिर्फ एक नयनाभिराम चित्र नहीं है, इसमें अभावग्रस्त पूरा गाव भी खड़ा हुआ है। अत्याचार और दमन पहाड़ की ऊँचाइयों तक भी पहुँच गया है, नशे में धुत हवलदार के रूप में। पर्यटकों के लिबास में शहरी मस्जुति भी वहाँ पहुँच गयी है। वहाँ खलील जिब्रान भी है—जिब्रान का वहाँ होना जिस बॉम्बेडी-गाभीर्य-ट्रेजडी का प्रतीक है यदि उस पर ही लिखने लगे तो बहुत हो जाएगा। बहरहाल, 'सापो', 'डफली', 'खून' आदि के प्रयोग से कविता में खासी ऐंद्रिकता और हिंसा का प्रवेश होता है किंतु अंत में खलील जिब्रान के साथ बर्फ में दबी जिप्सी लडकी आपकी एक विरेचन-भाव में छोड़ती है। इस एक कविता में इतने अलग-अलग और लगभग विरोधी-से तत्त्व काम कर रहे हैं कि इसे लिख ले जाना अवधेश कुमार की सभावनाओं के प्रति आश्चर्य और उत्सुक करता है।

अवधेश कुमार यदि जीवन के शुद्ध 'सेलेब्रेशन' के ही कवि होते तो अपर्याप्त न था क्योंकि अपनी ऐसी कविताओं में वे अपनी पूरी शक्ति से मौजूद हैं और वह सर्जनात्मक ऊर्जा किसी भी तरह की कविता को सार्थक बना ही देती है किंतु उन्होंने लिखा है "मेरी कविता एक साथ बहुत सारी चीजों से प्रभावित है और एक संपूर्ण शब्द में वह जीवन है। शायद जीवन के प्रति मेरा गहरा लगाव व आस्था ही है, जिसे मैं अपनी कविता के माध्यम से व्यक्त करता हूँ।" और चूँकि जीवन एक वैविध्यपूर्ण, सघर्षमय, पेचीदा और परिवर्तनशील विराट है इसलिए स्पष्ट है कि अवधेश कुमार की कविता जहाँ एक ओर शरीर, अभिलाषा, जय और पराजय के स्तर पर युवा होने की कविता है वहाँ वह एक छोटे रमणीय स्थान और घर की सुरक्षा—वह जैसी भी रही हो—से निष्कर्ष कर एक दमनकारी, डरावनी, मानव-विरोधी दुनिया के सामने स्वयं को पाने की कविता भी है।

उनकी कविता का यह स्वरूप हमें उनकी 'चिरे हुए आदमी की गध', 'चिंता की जमुहाई', 'रोड', 'जीवन की शुरुआत', 'भूख की सीमा से बाहर', 'ऊँत पर धरी लालटेन', 'मा की याद', 'बाप रे इस इतने बड़े देश में' आदि रचनाओं में मिलेगा। इसमें कोई शक नहीं कि अवधेश कुमार की कविताओं में मीधा सघर्ष, आह्वान, बलवा, क्रांति आदि नहीं हैं। उनके यहाँ प्रतिबद्धता की आत्म-मुग्ध शैली नहीं है। किंतु "साइकिल की घंटियों का यही मतलब होता था कि/उन पर बैठा हुआ हर धाबू जिदगी भर अपने धीवी-बच्चों को अपने दिन भर के तहखानों के भय से/बचाए रखने का संकल्प लेते हुए लौटता था हर शाम" (क्लर्क), "चौतरफा खुली एक आख/चीजों में खोजवीन करती हुई बारीक/दिमाग को जगाए रखने के लिए लगाती हुई हाक/विहद जागी हुई चूनौतियों में होती शरीक" (चिंता की जमुहाई); "हमने आग जलायी थी सोयी हुई चीजों

को जगाया था/और धीरे-धीरे महसूस किया था अपने जीवन की शुरुआत को" (जीवन की शुरुआत), "वह मणिहोन साप गर्वित है खुद पर अधिनायक की तरह/कि बिडिया को मारता भी नहीं और उसे भयमुक्त भी नहीं करता" (छत पर घरी लालटेन), "मिलो दोस्त, जल्दी मिलो/मैं गरीब, तुम गरीब/पर हमारे इरादें गरम" (मिलो दोस्त, जल्दी मिली), "सविधान की दुनिया में बचाये रखना है अपने आप को/और एक श्रेष्ठ नागरिक कहलाते रहना है, जब तक/पूरे नहीं होते अद्भुत स्वप्न भुक्त गरीब आदमी के" (बाप रे इस इतने बड़े देश में) आदि कविताओं में यह विल्कुल साफ है कि अवधेश कुमार कहा से आते हैं और उनकी सहानुभूतिया किस तरफ है। और ऐसा नहीं है कि इनमें एक श्रेष्ठतर व्यक्ति की उदारता भरी सहानुभूति है बल्कि आज के जमाने में जो भी कमजोर लोगों पर हो रहा है वह इनके लिखने वाले पर भी या तो हो रहा है या कभी भी हो सकता है।

यदि मुझसे पूछा जाए कि आज की कविता में क्या देखा जाना चाहिए तो मैं कहूंगा कि आदमी के अस्तित्व और उसके सामने खड़े सारे सक्नों को लेकर चिंता और प्रतिबद्धता, मानव होने के रोमांचक मामले में गहरी दिलचस्पी, जीवन और रिश्ता के अनंत वैविध्य के प्रति उत्सुकता और इन सबको अपनी भाषा और शैली में कह पाने की क्षमता। अवधेश कुमार की ये कविताएँ इन सारी शक्तों को पूरा-पूरा निभाती हैं यह न तो जरूरी है और न संभव—किंतु इसमें सदेह नहीं कि इन कविताओं में इन शक्तों का पूरा-पूरा अहसास है। यह नहीं भूलना है कि अवधेश कुमार एक युवा कवि हैं और उनके सामने देने के लिए एक पूरा वाच्य-जीवन पड़ा हुआ है। उनकी प्रारंभिक कविताएँ एक ऐसे सफलन में प्रकाशित हुईं जिसके सपादक की चयन-शक्ति में हिंदी साहित्य का भरोसा बहुत पहले उठ चुका था इसलिए उसका कोई नामलेवा न रहा। यह अवधेश कुमार की जीवतता का ही प्रमाण है कि वे उस प्रारंभिक सदमे को न बल पचा गए बल्कि उससे मुक्त होकर उन्होंने यह सिद्ध कर दिया कि उनमें अपनी मौलिक प्रतिभा है जो इस तरह की घातक दुर्घटना से भी बचकर उभर सकती है। अवधेश कुमार में इस जीवतता के कई स्तर हैं। उनकी कविताओं को अपना घर, परिवार, मा, बच्चा, जंगल, शहर, दोस्त सब याद ही नहीं हैं, उनकी ओर वे बार-बार लौटते हैं और कुछ समृद्ध ही होते हैं। दोस्तों पर लिखी गयी उनकी दो कविताएँ इस सग्रह में हैं—एक तो ऐसा मित्र है जो कई मजिस्टा इम्पारल में बैठा हुआ है और उनसे फोन कर लेने को कहता है। और दूसरा ऐसा है जो कवि की तरह ही है—जिससे कवि सुरत मिलना चाहता है। कहने को ये बहुत मामान्य विषय लग सकते हैं लेकिन जो दोस्त और दोस्त में इतना फर्क कर सकता है वह एक की प्रामदी और कामदी के

रूप म मृत्यु भी जान सकता है और दूसरे की इंसानदोस्ती और दोस्नपरस्ती में जीवन को भी । चीजों और ब्यक्तिया का यह अहसास अवधेश कुमार की कई कविताओं में मिलेगा—उनकी कविता की दुनिया एक घडबती, बदलती, विकसती दुनिया है ।

आज हिंदी में जो भी युवा कवि और युवा कविताएँ हैं उनमें से वही बचेंगे जिनके पास ऐसी दुनिया, ऐसे लोग और ऐसे अहसास हैं । जाहिर है कि वे युवा कवि अवधेश कुमार के उन्हीं दोस्तों में से होंगे जिनसे वे मिलना चाहते हैं—जिनमें वे मिल चुके हैं ।

## भारतीय कवि होने का तनाव

सीतावात महापात्र की कविताओं को मूल ओडिया में पढ़ पाना और समझ सवना निस्संदेह एक अधिक समृद्धकारी अनुभव होता। अच्छा अनुवाद क्या होता है और उसे कैसे किया जाय इसकी लगभग उतनी ही 'थियुरिया' हैं जितने कि अनुवादक हैं। सीतावात महापात्र सौभाग्यवश एक भारतीय कवि हैं और उत्तर-पूर्वी भारतीय कवि हैं तथा उनकी भाषा ओडिया हिंदी के समान हजारों तत्सम शब्दों का इस्तेमाल लगभग उन्हीं अर्थों में करती है। उनकी कविताओं के हिंदी अनुवाद के आस्वादन को केवल यही सबंध आनंददायक नहीं बनाता। सीतावात का रचना-संसार उस महान् सांस्कृतिक विरामत में उपजा है जो लगभग पूरे भारत के हिस्से में आई है—यह जरूर है कि इस विरामत को हर क्षेत्र में अपनी प्रतिभा तथा आवश्यकताओं के अनुसार थोड़ा-बहुत रूपांतरित किया है और ओडिया सरीखे प्राचीन तथा जीवत अचल में तो वह होना ही था—और इसलिए सीतावात की कविता हमारी प्रबुद्धता या वाच्य-प्रेम के कारण ही नहीं, बल्कि हमारे सच्चे अर्थों में भारतीय होने के कारण भी हमारे बहुत ममीष लगती है और अपरिचित तो बिल्कुल नहीं लगती। यह तो स्पष्ट ही है कि किसी भारतीय भाषा से दूसरी भारतीय भाषा में अनुवाद करना किसी विदेशी भाषा में हिंदी या अन्य किसी भाषा में अनुवाद करने से अपेक्षाकृत सरल है और उस भारतीय भाषा की कविता का अपेक्षाकृत ज्यादा हिस्सा अनुवाद में सुरक्षित बचा पाना संभव है। फिर सीतावात महापात्र की कविताओं के अनुवादों के सग्रह 'अपनी स्मृति की घरती' में एक अच्छी बात यह भी है (जो शायद विवादास्पद भी समझी जाय) कि ईमानदार अनुवाद होने हुए भी उनका ओडियापन नष्ट नहीं कर दिया गया है।

केवल अनुवाद पढ़कर, एक कवि के केवल कुछ ही अनुवाद पढ़कर तथा



उस कवि की भाषा की कविता की परंपरा तो समकालीन परिदृश्य से तगभग अपरिचित रहकर उसकी कविता पर कुछ लिखना एक जोखिम-भरा तथा उद्दक कार्य है। अतिशयोक्ति, भावावेश अथवा अभिभावकत्व के खतरे बहुत हैं और उस कवि या उस कविता को अजाने ही नुस्खान भी पहुँच सकता है। किंतु जब किसी कवि की कविता आपको इतनी विचलित करे जितनी कि सीताकांत महापात्र के इस अनुवाद की सर्वश्रेष्ठ कविताओं ने मुझे किया तब उन कविताओं पर अपनी व्यक्तिगत प्रतिक्रिया देना जहाँ शायद उस कवि को अपने तर्क ज्यादा व्यवस्थित ढंग से समझने में सहायक हो वहाँ कई अर्थों में आत्मान्वेषण का भी एक तरीका हो सकता है—उस वक्त और भी ज्यादा कि जब कि लिखने वाला और जिस पर लिखा गया वे दोनों कवि हों—भले ही अलग-अलग भाषाओं में हो किन्तु एक देश में हो और समकालीन हो।

सीताकांत महापात्र के इन अनुवादों को पढ़कर ही, जो उनके अब तक प्रकाशित पाँच कविता-संकलनों से लिए गए हैं और लगभग बीस वर्षों की काव्य-यात्रा के अलग-अलग अंशों के परिणाम हैं, यह स्पष्ट हो जाता है कि मूलतः वे 'समाज' के नहीं, बल्कि 'व्यक्ति' के कवि हैं। व्यक्ति के कवि की निगाह अपनी दूरगामिता नहीं, बल्कि अपने आस-पास, अपने अंतरंग तथा अपने अंतर में बहुत गहरे और बहुत देर तक देख पाने की शक्ति के लिए जानी जाती है। सीताकांत महापात्र की कविता 'समाज को बदल डालो' की सतही कविता नहीं है और न ही वह 'दुनिया में पैदा होकर फस जाने' की कविता है। सच तो यह है कि सीताकांत महापात्र जैसे विख्यात कवि की कविता जिस बात से हमें सबसे ज्यादा आकृष्ट करती है वह है उसकी निहत्थी मुद्राहीनता। वे न तो मसीहा बनकर ऊँचाइयाँ से बात करते हैं और न मकोड़ा बनकर उल्टे लैट अपने पैर छटपटाते हैं। उनमें रोद्र, धीर तथा वीभत्स रसों का सुखद अभाव है। ऊपर जब मैंने यह लिखा कि 'सीताकांत व्यक्ति' के कवि हैं तो उसका अर्थ 'व्यक्ति-स्वातंत्र्य' या 'फ्री वर्ल्ड' के कवि से नहीं है। उनका कवि अपने एक 'व्यक्ति' होने—यानी एक समय, एक परंपरा, एक देश, एक समाज, एक परिवार, एक भाषा तथा परिस्थितियों के एक समूह में होने—का कवि है और उसे ऐसे अनेकानेक व्यक्तियों का पता है, वह उनसे अनेक प्रकारों तथा स्तरों पर संबद्ध है—उनके जीवन के वैविध्य से जैसे कि अपने जीवन के वैविध्य से—और उसका ऐसा होना उसकी कविता को उन तमाम चीजों से भर देता है जो किसी 'समाज' के कवि में स्पष्ट दिखाई पड़ती किंतु उसकी कविता में प्रच्छन्न हो गई हैं या बहुत धीरे-धीरे खुलने वाले स्प्रिंग की तरह कसी हुई होने के कारण छोटी लगती है।

सीताकांत महापात्र ने स्वयं कहा है कि कविता उनके लिए तीखा या

गहरा अहसास है। तीखा या गहरा अहसास दोनों तरह के कवियों में होता है—समाज के कवि में और व्यक्ति के कवि में भी तथा कुछ कवियों में यह तीखा अहसास उन्हें एक ही समय में दोनों तरह का कवि बनाता है—भारतीय कविता में इसके एक अन्य अच्छे उदाहरण रघुवीर सहाय हैं—किंतु सीतावात महापात्र स्मृति, कोरी आत्मपरक स्मृति नहीं अपने होने की सार्थकता के अनुभव, मानवीय करुणा, जिजीविषा, अवसाद, परपरा की प्रवहमानता, दुःख और हताशा, अनुभव तथा मानवीय सत्य के वैराट्य के समुच्चकित तथा शब्दहीन होने के कवि हैं। यह सूची अपने-आप में अनेक विरोधाभास लिए हुए है—इसमें सार्थकता, करुणा, जिजीविषा, परपरा का साथ दुःख, हताशा तथा शब्दहीनता दे रहे हैं। सबसे कम खतरा इसी में है कि सीतावात महापात्र की कविता को आज के युग में सवेदनशील भारतीय होने की जटिलता की कविता कहा जाय। और यह कहा ही गया है कि आप जब तक अपने देश और काल के नहीं हो पाएंगे तब तक आप सारे देश और सारे कालों के भी नहीं हो जाएंगे।

किंतु भारतीयता के क्या माने? क्या सीताकात 'देश-भक्त' हैं? क्या वे भारतीय दर्शन और भारतीय सस्कृति के गायक हैं? क्या वे कविता में भारतीयता के पक्षधर हैं? यदि ऐसा नहीं है—जैसा कि नहीं ही है—तो फिर उनकी भारतीयता के लक्षण क्या हैं? सीताकात महापात्र ने महाभारत और श्रीमद्भागवत से बहुत कुछ प्राप्त किया है। किंतु यह प्राप्त करना किसी कार्यक्रम के तहत नहीं हुआ है। महाभारत और भागवत को उन्होंने पढ़ा है यह भी कहना अपर्याप्त लगता है—सच तो यह है कि महाभारत और कृष्ण-कथा उनकी आत्मा—इसलिए उनकी बुद्धि और उनके रक्त मांस—में बस गई हैं। दूसरे लोगो का न जाने क्या मानना है किंतु मेरा विश्वास है कि महाभारत सप्ताह की सबसे बड़ी पुस्तक है। यह आकस्मिक नहीं है कि भागवत तथा महाभारत में कृष्ण का विराट् व्यक्तित्व उभयनिष्ठ है और यह भी आकस्मिक नहीं है कि सीतावात की प्रतिभा को इन दोनों महान् ग्रंथों से इतनी प्रेरणा मिली है। एक दिलचस्प बात यह है कि राम के एकाध हवाले को छोड़कर सीतावात की कविता रामकथा से उदासीन है—दरअसल अपने एक-आपामीय आदर्श में राम आज की जटिल जीवतता के लिए अपर्याप्त है। सीतावात ने महाभारत और भागवत का इस्तेमाल बाहर से नहीं किया है और उन्हें कुछ प्रतीका में न्यूनीकृत कर इस या उस विचार को प्रकट करने का साधन नहीं बनाया है। उन्होंने कर्ण, अश्वत्थामा घृतराष्ट्र या सजय आदि जैसे आसान प्रतीकों का नहीं बल्कि कृष्ण द्वारा परिवर्तित कुब्जा, कृष्ण के खुले मुह में सचराचर देखकर उद्भ्रात यशोदा, हिरण ममभंजर बूढ़े कृष्ण को मार डालने वाले शबर जरा आदि के स्वगतों से इन पात्रों तथा घटनाओं को—ये अर्थ तो दिए ही होंगे, किंतु अपने आप में ये

उस कवि की भाषा की कविता की परंपरा तो समकालीन परिदृश्य से लगभग अपरिचित रहकर उसकी कविता पर कुछ लिखना एक जोखिम-भरा तथा उद्द कार्य है। अतिशयोक्ति, भावावेश अथवा अभिभावकत्व के खतरे बहुत हैं और उस कवि या उस कविता को अजाने ही नुकसान भी पहुंच सकता है। किंतु जब किसी कवि की कविता आपको इतनी विचलित करे जितनी कि सीताकांत महापात्र के इस अनुवाद की सर्वश्रेष्ठ कविताओं ने मुझे किया तब उन कविताओं पर अपनी व्यक्तिगत प्रतिक्रिया देना जहां शायद उस कवि को अपने तई ज्यादा व्यवस्थित ढंग से समझने में सहायक हो वहां कई अर्थों में आत्मान्वेषण का भी एक तरीका हो सकता है—उस वक्त और भी ज्यादा कि जब कि लिखने वाला और जिस पर लिखा गया वे दोनों कवि हो—भले ही अलग-अलग भाषाओं में हो किन्तु एक देश में हो और समकालीन हो।

सीताकांत महापात्र के इन अनुवादों को पढ़कर ही, जो उनके अब तक प्रकाशित पांच कविता-संकलनों से लिए गए हैं और लगभग बीस वर्षों की काव्य-यात्रा के अलग-अलग अडावों के परिणाम हैं, यह स्पष्ट हो जाता है कि मूलतः वे 'समाज' के नहीं, बल्कि 'व्यक्ति' के कवि हैं। व्यक्ति के कवि की निगाह अपनी दूरगामिता नहीं, बल्कि अपने आस-पास, अपने अंतरंग तथा अपने अंतर में बहुत गहरे और बहुत देर तक देख पाने की शक्ति के लिए जानी जाती है। सीताकांत महापात्र की कविता 'समाज को बदल डालो' की सतही कविता नहीं है और न ही वह 'दुनिया में पैदा होकर फस जाने' की कविता है। सच तो यह है कि सीताकांत महापात्र जैसे विस्थात कवि की कविता जिस बात से हम सबसे ज्यादा आकृष्ट करती है वह है उसकी निहत्थी मुद्राहीनता। वे न तो मसीहा बनकर ऊचाइयों से बात करते हैं और न मकोड़ा बनकर उल्टे लेट अपने पैर छटपटाते हैं। उनमें रौद्र, वीर तथा धीमत्स रसों का सुखद अभाव है। ऊपर जब मैंने यह लिखा कि सीताकांत व्यक्ति' के कवि हैं तो उसका अर्थ 'व्यक्ति-स्वातंत्र्य' या 'फ्री विल्ड' के कवि से नहीं है। उनका कवि अपने एक 'व्यक्ति' होने—यानी एक समय, एक परंपरा, एक देश, एक समाज, एक परिवार, एक भाषा तथा परिस्थितियों के एक समूह में होने—का कवि है और उसे ऐसे अनेकानेक व्यक्तियों का पता है, वह उनसे अनेक प्रकारों तथा स्तरों पर संबद्ध है—उनके जीवन के वैविध्य से जैसे कि अपने जीवन के वैविध्य से—और उसका ऐसा होना उसकी कविता को उन तमाम चीजों से भर देता है जो किसी 'समाज' के कवि में स्पष्ट दिखाई पड़ती किंतु उसकी कविता में प्रच्छन्न हो गई है या बहुत धीरे-धीरे खुलने वाले स्प्रिंग की तरह कसी हुई होने के कारण छोटी नगती हैं।

सीताकांत महापात्र ने स्वयं कहा है कि कविता उनके लिए तीखा या

गहरा अहंताम है। तीसा या गहरा अहंसास दोनो तरह के कवियों में होता है—  
 समाज के कवि में और व्यक्ति के कवि में भी तथा कुछ कवियों में यह तीसा  
 अहंताम उन्हें एक ही मन्त्र में दोना तरह का कवि बनाता है—भारतीय कविता  
 में इसके एक अन्य अच्छे उदाहरण रघुवीर सहाय है—किंतु सीताकांत महापात्र  
 स्मृति, बोरी आत्मपरक स्मृति नहीं, अपने होने की सार्वकता के अनुभव,  
 मानवीय कल्याण, जिजीविषा, अवसाद, परपरा की प्रवहमानता, दुःख और  
 हताशा, अनुभव तथा मानवीय सत्य के वैराट्य व समुक्त चकित तथा शब्दहीन  
 होने के कवि हैं। यह सूची अपने-आप में अनेक विरोधाभास लिए हुए है—  
 इसमें सार्वकता, कल्याण, जिजीविषा, परपरा का साथ दुःख, हताशा तथा शब्द-  
 हीनता दे रहे हैं। सबसे कम खतरा इसी में है कि सीताकांत महापात्र की कविता  
 को आज के युग में संवेदनशील भारतीय होने की जटिलता की कविता कहा  
 जाय। और यह कहा ही गया है कि आप जब तक अपने देश और काल के  
 नहीं हो पाएंगे तब तक आप सारे देश और मारे काल के भी नहीं हो जाएंगे।

किंतु भारतीयता के क्या माने ? क्या सीताकांत 'देश-भक्त' है ? क्या के  
 भारतीय दर्शन और भारतीय सस्कृति के गायक हैं ? क्या के कविता में भारतीयता  
 के पक्षधर हैं ? यदि ऐसा नहीं है—जैसा कि नहीं ही है—तो फिर उनकी भारती-  
 यता के लक्षण क्या हैं ? सीताकांत महापात्र ने महाभारत और श्रीमद्भागवत  
 में बहुत कुछ प्राप्त किया है। किंतु यह प्राप्त करना किसी कार्यक्रम के तहत  
 नहीं हुआ है। महाभारत और भागवत को उन्होंने पढ़ा है यह भी कहना  
 अपर्याप्त लगता है—मच तो यह है कि महाभारत और कृष्ण-कथा उनकी  
 आत्मा—इसलिए उनकी बुद्धि और उनके रक्त-मांस—में बस गई हैं। दूसरे  
 लोभा का न जाने क्या मानना है किंतु मेरा विश्वास है कि महाभारत समार  
 की मकमें बड़ी पुस्तक है। यह आकस्मिक नहीं है कि भागवत तथा महाभारत  
 में कृष्ण का विराट् व्यक्तित्व उभरपनिष्ठ है और यह भी आकस्मिक नहीं है कि  
 सीताकांत की प्रतिभा को इन दोनो महान् ग्रंथों में इतनी प्रेरणा मिली है। एक  
 दिलचस्प बात यह है कि राम के एकाध हवाले को छोड़कर सीताकांत की कविता  
 रामायण में उदात्तों है—दरअमल अपने एक-आयात्रीय आदर्श में राम आज  
 की जटिल जीवनता के लिए अपर्याप्त है। सीताकांत ने महाभारत और भागवत  
 का इतनासा बाहर में नहीं किया है और उन्हें कुछ प्रतीकों में न्यूनीकृत कर  
 इस का उभ विचार को प्रकट करने का साधन नहीं बताया है। उन्होंने कर्ण,  
 बभ्रुवामा, धृतराष्ट्र या मज्ज्य आदि जैसे आमान प्रतीकों का नहीं बल्कि कृष्ण  
 द्वारा परिवर्तित कृष्ण, कृष्ण के मूले मूह में मकराचर देखकर उद्भ्रान्त यज्ञोपा,  
 हिरण्य मन्मथर बूढ़े कृष्ण को मार डालने वाले शबर जग आदि के स्वयंता में  
 इन पात्रों तथा पात्रानों का लये अर्थ तो दिए ही होंगे, किंतु अपने अर्थ में के

कविताएँ महाभारत तथा भागवत की इन घटनाओं को एक नया आलोक तथा आयाम भी देती हैं और आज वे कवि के लिए बहुत स्वाभाविक तथा अनिवार्य प्रयास-सी लगती हैं। ग्रीस के कुछ आधुनिक कवियों ने इलियड तथा ओडेसी को पूर्णरूपेण नए ढंग से अनूदित करने तथा रचने के प्रयास किये हैं—महाभारत आदि के साथ सफलता और सार्थकता के साथ ऐसा किया जा सकता है सीताकात की कुछ रचनाएँ इसका प्रमाण हैं।

किंतु सीताकात की भारतीयता यदि केवल महाकाव्यों, पुराणों और मिथकों के नैसर्गिक तथा मौलिक इस्तेमाल में ही होती तो वह उन्हें उतना बड़ा कवि नहीं बनाती जितने कि वे हैं। जहाँ उनकी कविता एक ओर भारतीयता के प्राचीन स्रोतों से जुड़ी हुई है वही वह ओडिसा के जमीन, उसके गाव, जंगलों, जनजातियों, कस्बों, नदियों, ओडिसा के आराध्यदेव जगन्नाथ तथा उनकी नगरी पुरी, कोणार्क, ओडिसा के समुद्र-तट, वहाँ की सीपी, शख, घोघे और बेकडों तक को याद रखे हुए है। कुछेक कविताओं में तो उन्होंने चमत्कार किया है। एक निजी त्रासदीनुमा कथा से होते हुए वे मिथक-संबंधों तक गए हैं और वहाँ से ठेठ ओडिसा के रंगों, गंधों और ध्वनियों तक पहुँचे हैं। मैं नहीं समझता कि 'घर', 'रोगशय्या', 'सूर्यपूजा' तथा 'तूफान' सरीखी कविताएँ बहुत भाषाओं में लिखी गई हैं या ऐसी कविताएँ लिखने वाले कवि बहुत सारी भाषाओं में हैं। सीताकात की ये जटिल कविताएँ उन्हें हगरी के विख्यात कवि फेरेंस युहाश के समकक्ष ला देती हैं। सीताकात की कविताएँ केवल स्मृतियों ही नहीं, व्यक्तियों, जगहों, चीजों, घटनाओं से रची-बसी हैं। उनमें घकापेल, शोर-शरावा, डेलमडेल नहीं है—किंतु उनका पूरा अहसास है—बल्कि एक स्तरबहुल समाज है—समाज एक भाववाचक या समूहवाचक सत्ता के चालू समाजशास्त्रीय या राजनीतिशास्त्रीय अमूर्त रूप में नहीं बल्कि खुद अपने और अपने लोगों तथा अनेक अलग-अलग लोगों और तत्त्वों से मिलकर जीवित जो बनता है, वह। 'किसी एक शहर के बारे में', 'इतिहास', 'घर', 'घमीचा', 'रोगशय्या', 'एरो-ड्रोम', 'कमरा', 'सूर्यपूजा', 'तूफान', 'तुम्हारा गाव', 'मतदान केंद्र में' आदि कविताएँ सीताकात के काव्य-संसार के वैविध्य से भरी पड़ी हैं—उनके शीर्षक ही इस वैविध्य का सबेत देते हैं।

धीरे-धीरे हम उस बिंदु पर सरक आए हैं जहाँ सीताकात की प्रतिबद्धता की बात की जा सकती है। सीताकात की भारतीयता आज के देशकाल से होती हुई एक सार्वकालिक भारत तक पहुँचती है या, इसके विपरीत, यह जानना न तो आसान है और न आवश्यक, किंतु यह कहा जा सकता है कि इन दोनों के बीच विभाजन-रेखा खींचना मुश्किल है क्योंकि वे अन्योन्याश्रित लगते हैं। दरअसल इस सबके पीछे तो उनकी करुणा और जिजीविषा ही है।

सीताकात महापात्र की कविता आदमी के प्रति गहरे अनुराग, अथाह करुणा तथा मानवीय स्थिति की मूलतः नासदता के अहसास से उपजे अवसाद की कविता है। यह आदमी के स्वयं भी हैं और दूसरे भी। उनकी करुणा और उनका अवसाद दैन्य, पलायन, वैराग्य भय या मृत्यु की ओर नहीं ले जाते। उनकी कविता में किसी कृत्रिम आशा का तूर्यनाद नहीं है बल्कि एक गहरी आस्था का अनाटकीय कथन है फिर से लौटेगा वह दिन वेद-ध्वनि का/कोयान और सागरी के स्वर का/फिर से लौटेगी करुणा की धारा/होमाग्नि को पूत शिखा, गिरजे की प्रार्थना/मंदिरों की घट-ध्वनि, मस्जिदों की नमाज/फिर से खिल उठेगी आदमी की दुनिया/मुस्काएगा उसका पुराना समाज, (इति-हास), 'तुम अगर जानते होते/ओ हमारे गवार लुहार/तोड़ दो कितने भी खभे/काट दो सारे संपर्क के तार/बिजली बादल के बज्राघात से आकाश को/धकेल दो नीचे/इंद्रधनुष और मेघ और सूर्य/फिर एक दिन आएंगे जहर' (तूफान), 'मन होता है कह दू/शब्द से पेट नहीं भरता/यही कहोगे न तुम/फिर भी अगर किस्मत से दूसरा जनम मिला/तो इन्हीं शब्दों से बनाऊंगा रेत के धरोड़े/जीवन के धूल भरे रास्ते पर' (मुग्ध इलाके में)।

यह बताना न होगा कि भाषा, शिल्प, कल्पनाशीलता तथा काव्य-सवेदना के मामले में सीताकात आज के समर्थतम भारतीय कवियों में से हैं। काव्य के क्षेत्र में तो उनकी सफलताएँ और शक्तियाँ अपर्याप्त नहीं हैं, लौकिक क्षेत्र में भी उनका जीवन सामान्य भारतीय जीवन की अपेक्षा सफल ही कहा जाएगा। किंतु सीताकात की कविता में आत्म-मोह, आत्म-तृप्ति, आत्माभिनदन, उच्छृ-खलता या उद्दंडता का लेशमात्र भी चिह्न नहीं है। उल्टे उन्हें आज के युग में कवि होने तथा कवि-कर्म की विसर्गति, हास्यास्पदता तथा विफलता का पूरा अहसास है। यह आश्चर्य नहीं है कि उनकी कई कविताओं में कवि को विद्रूपक के रूप में चित्रित किया गया है। यह भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं है कि यह राजा का पेशेवर मनोरजनकर्ता विद्रूपक नहीं है बल्कि सर्कस का जोकर है—जनसमूह के सामने 'अजीब-सा टोपा पहने/जिस पर लगे हैं सींग, सींगों पर लताएँ/सारा मुह पुता अनेक रंगों से/फटा जूता छोट की कमीज पहने/उगा है जैसे पूनम का चाद गधे पर सवार होकर'। दूसरी कविताओं में उन्होंने अपने कवि को लगड़े पैरों पर घूमने वाला चक्करभूत और अपने खोल के टूट जाने के भय से डरा हुआ घोषा भी कहा है। जब सीताकात का कवि अपने को जोकर या चक्करभूत या घोषा कहता है तो वह विसर्गति, विद्रूप या आत्मदया-आत्म-पीडा का फैसनेतुल व्यापार नहीं कर रहा होता बल्कि सब कुछ होते हुए भी अतंत एव सवेदनशील आदमी की नियति को रेखांकित करता है और अपनी साफ, भ्रममुक्त दृष्टि का परिचय देता है। सीताकात महापात्र भावनाओं और

शब्दों के इस अतंत निर्मम और त्रासद खेल को इतना खेल चुके हैं कि वे इसकी परिणति को जानते हैं। किंतु जो जैसा है वैसा होने के लिए विवश है—सीतावात सब कुछ जानते हुए शब्दों के आगे समर्पित हैं—और शब्द उनके लिए कभी निरा शब्द नहीं रहा। शब्द उनके लिए क्या कुछ नहीं है यह उनकी 'शब्दों का आकाश', 'हस', 'यत्रणा-त्रैराशिक', 'मुग्ध इलाके में' तथा 'नीरवता में कवि' आदि कविताओं से स्पष्ट है। शब्द से उनका द्वात्मक राग-सबध है। एक तरफ जहां वे वाक्य सब के मजाक बनाने पर कहते हैं 'मन होता है कह दू/शब्द से पेट नहीं भरता/यही कहोगे न तुम/फिर भी अगर किस्मत से दूसरा जनम मिला/तो इन्हीं शब्दों से बनाऊंगा रेत के धरौंदे/जीवन के घूल भरे रास्ते पर', किंतु यह तो बसाते गधाते भार तमाम लोगों के लिए हुआ—जब वे निपट अकेले होते हैं, अपने शब्दों के बीच और शब्द के सामने, तब वे शब्द की अपर्याप्तता का सामना करते हैं—'शब्द कहा है ?/ शब्द कहा है कवि ?/निबिडतम और गोपनतम शोक के लिए ?/और इसलिए तुम जानते हो कवि/हरसिंघार भर जाता है/कुछ नहीं बहता, मागता नहीं शब्द/कुछ कहने को खोजता नहीं शब्द'। भारत और दुनिया में शब्द की असमर्थता का अहसास और शब्द के सामर्थ्य तथा शब्द से ही सरोकार रखने की आस्था—जहां शब्द वह सब कुछ है जिसे 'कला', 'सार्थकता', 'मानव-मूल्य' आदि कहा जाता है—इनके बीच का ही तनाव अवसर लिखे हुए को कविता बनाता है और सीताकांत में यह तनाव पूरी ईमानदारी तथा तीक्ष्ण से मौजूद है।

## आज की भारतीय-अंग्रेजी कविता

१९६३ में लंदन के एक प्रकाशन-गृह हर्विसन द्वारा 'द कसाइज एनसाइक्लो-पीडिया ऑफ इंग्लिश एंड अमेरिकन पोएट्स एंड पोएट्री' प्रकाशित किया गया था जिसके संपादन दो प्रसिद्ध कवि, स्टीफन स्पेंडर तथा डोनेल्ड हॉल थे। इस विश्वकोश में भारतीय-अंग्रेजी कविता पर प्रविष्टि सुप्रसिद्ध वाग्ला कवि, उपन्यासकार तथा आलोचक बुद्धदेव बसु ने लिखी थी। यह टिप्पणी भारतीय-अंग्रेजी कविता के प्रति उदार नहीं थी और शायद विदेशों में उसकी वजह से या तो भारतीय-अंग्रेजी कविता का नुकसान हो रहा था या होने की आशंका थी क्योंकि कवि-प्रकाशक श्री पी० लाल ने उसे एक चुनौती की तरह लिया और उस पर एक प्रस्तावनी तैयार कर अनेक भारतीय-अंग्रेजी कवियों को भेजी और उनके उत्तरों को तथा उनके साथ उनकी कविताओं को—और अन्य अनेक भारतीय-अंग्रेजी कवियों की भी कविताओं को—लगभग ६०० पृष्ठों के एक सचयन के रूप में प्रकाशित किया। इसमें कुल १३२ कवि थे और इन पक्तियों का लेखक भी अपनी एक दुर्भाग्यपूर्ण अंग्रेजी कविता की वजह से उनमें सम्मिलित था। उसे न तो श्री पी० लाल का कोई पत्र मिला और न बुद्धदेव बसु की टिप्पणी पर आधारित उनकी प्रस्तावनी ही, वरना उस सचयन में १३१ कवि ही रहते। बहरहाल भारतीय-अंग्रेजी कविता का यह सबसे दीर्घकाल्य सफल है और श्रुति श्री पी० लाल सिर्फ एक बात सिद्ध करना चाहते थे इसलिए उन्होंने काव्यगत गुणवत्ता सरीखी वस्तु पर ध्यान कम ही दिया। वैसे भी उनका प्रकाशन गृह 'राइटर्स वर्कशॉप' इतने कवियों के इतने सफल छाप चुका है कि उसका कोई व्यक्तित्व रह ही नहीं गया है—यह अवश्य है कि उसने भारतीय भाषाओं से भी कुछ अच्छे अनुवाद प्रकाशित किए हैं।

पी० लाल सरीखे समर्पित तथा उत्साही व्यक्तित्व के होते हुए भी भारत



में लिखी जा रही अंग्रेजी कविता लगातार विवादग्रस्त रही है। इस विवाद के पीछे दायद कविता के गुण-अवगुण उतने नहीं हैं जितनी कि स्वयं वह भाषा जिसमें वह कविता लिखी जा रही है। यह सत्य है कि अंग्रेजी पिछले दो सौ वर्षों से भारत में व्यवहृत हो रही है किंतु अभी उसे स्वदेशी भाषा का दर्जा नहीं मिल पाया है। प्रश्न यह नहीं है कि अंग्रेजी को भारत में दो प्रतिशत लोग लिखते-पढ़ते हैं या पाच प्रतिशत—प्रश्न यह है कि वह भारत में कितने लोगों की मातृ-भाषा है—हमारी जातीय-स्मृति से उमका क्या लेना-देना है, हमारे सांस्कृतिक जीवन में उसकी जड़ें कितनी गहरी हैं। सत्सार के अन्य देशों में, जहां अंग्रेजी, फ्रेंच या स्पैनिश सरोखी औपनिवेशिक भाषाएँ गईं, वहां दुर्भाग्यवश कोई गहरी सांस्कृतिक परंपरा थी ही नहीं, जबकि भारत में अंग्रेजी का मुकाबला ऐसी भाषाओं से हुआ जो उस समय बल चुकी थी जब यूरोप में अघकार था। साहित्यो के अनेक युग तब तक भारत में हो चुके थे। अंग्रेजी इसलिए दरबार-भाषा अथवा सत्ता की भाषा तो बनी रही—अभी भी है—किंतु जन-भाषा बन नहीं पाई और न कभी बन सकेगी। इस तरह अंग्रेजी के साहित्यकार और अन्य भारतीय भाषाओं के साहित्यकार के बीच एक तनाव हमेशा बना रहता है। अंग्रेजी में लिखने वाला स्वयं को श्रेष्ठतर मानता है क्योंकि इतनी अंग्रेजी जानना आदर और ईर्ष्या को जन्म देता है, अंग्रेजी में लिखी चीज सीधी उच्च वर्ग में पहुंचनी-पुजनी है उसका सीधा निर्यात होता है। उधर भारतीय भाषाओं का साहित्यकार अपनी जनता और जड़ों से जुड़ा हुआ होने का दावा करता है, उसे अपने देश में ही एक बड़ा पाठक वर्ग प्राप्त है। अंग्रेजी जानते और उसमें लिखने की क्षमता होते हुए भी वह अंग्रेजी में लिखने को उठाईंगीरी समझता है और वेदो-पुराणों-उपनिषदों-संगमों की हजारों वर्षों की परंपरा से जुड़े होने पर गर्व करता है। बौद्धिक विचार-विनिमय के स्तर पर भले ही अंग्रेजी और गैर-अंग्रेजी-भारतीय लेखकों के बीच परस्पर समझ और आदर तथा मैत्री हो जाए, जब शुद्ध साहित्यिक कृतित्व पर बात आती है तो अंग्रेजी में लिखने वाले हमेशा अपने को अकेला पाते हैं। देश की छोटी-से छोटी भाषा में लिखना बुरा नहीं समझा जाता किंतु अंग्रेजी में लिखने वाला हमेशा सदिग्ध रहता है। यह केवल गैर-अंग्रेजी भाषाओं के साहित्यकारों की वजह से नहीं है, अधिवास अंग्रेजीवादी भारतीय भी भारतीय अंग्रेजी साहित्य को गंभीरता से नहीं लेते। हमारे विश्वविद्यालयों में, जहां प्रारंभ से ही अंग्रेजी में एम० ए० की डिग्री दी जा रही है, भारतीय-अंग्रेजी के लेखकों को विशेष सम्मान नहीं दिया जाता—एम० ए० के पत्रों में केवल एक पत्रा भारतीय-अंग्रेजी साहित्य का होता है और वह भी छात्रों में विशेष लोकप्रिय नहीं है क्योंकि उस पर आलोचनात्मक पुस्तकें और/या कुजिया ठीक-ठीक प्राप्त नहीं होती। दूसरी ओर बीसवीं शताब्दी के

ब्रिटिश और अमरीकी साहित्य के पच्चे पढाने वाले शिक्षक भी ढग के नही मिलते जिसके कारण एक तरफ तो अधिकाश अंग्रेजी मे एम० ए० भारतीय छात्र आधुनिक साहित्य से या तो डरे हुए है या उससे घृणा करते है और दूसरी तरफ आधुनिक भारतीय-अंग्रेजी साहित्य को तुच्छ समझते हैं। हिंदी की तरह अंग्रेजी मे भी समामायिक साहित्य का सबसे ज्यादा नुबसान हमारे स्कूलो और महाविद्यालयो मे ही हो रहा है।

भारतीय-अंग्रेजी साहित्य की इस अस्पृहणीय स्थिति के दो असर उसके रचयिताओ पर हुए है। एक सप्रदाय कहता है कि भारतीय-अंग्रेजी एक भारतीय भाषा है, उसका साहित्य भारतीय साहित्य है, वह श्रेष्ठ साहित्य है और जो ऐसा नही मानता वह चाहे तो भाड मे जा सकता है। दूसरा सप्रदाय भी लिखता अंग्रेजी मे ही है किंतु उस एक ऐसी विवशता मानता है जिस पर उसका कोई जोर नही है। उसे इस बात का एहसास है कि भारत मे अंग्रेजी एक परपरा-विहीन भाषा है जो विराट् परपराओ वाले कई साहित्यो से घिरी हुई है। दोनो सप्रदायो मे और भी मतभेद हैं किंतु एक बात पर दोनो सहमत है कि अंग्रेजी अब भारतीय भाषा हो चुकी है। इसीलिए उन्हे अब 'इडो एंग्लियन' या 'इडो-इंग्लिश' कहलाने से कोपत होती है और वे स्वयं को 'इडियन-इंग्लिश' या 'इडियन राइटर्स इन इंग्लिश' कहलाना ज्यादा पसंद करते हैं और जब सचयन आदि के प्रकाशन का सवाल आता है तो स्वयं को केवल भारतीय साहित्यकार कहते हैं। ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस द्वारा १९७६ मे प्रकाशित और १९७९ मे पुनर्मुद्रित दस भारतीय-अंग्रेजी कवियों के सचयन को उसके संपादक आर० पार्थसारथी ने 'टेन ट्वन्टीएथ-सेंचुरी इडियन पोएट्स' (बीसवी सदी के दस भारतीय कवि) शीर्षक दिया है। इसी तरह विकास पब्लिशिंग हाउस द्वारा १९८० मे प्रकाशित सत्रह भारतीय-अंग्रेजी कवियों के सचयन को उसके संपादक बेकी एन० दाह्याला ने 'टू डिक्डेड्स ऑफ इडियन पोएट्री १९६०-१९८०' (भारतीय कविता के दो दशक १९६०-१९८०) नाम दिया है। सवाल किया जा सकता है कि यदि तमिप, उर्दू या बांग्ला के ऐसे सचयन अंग्रेजी अनुवाद मे प्रकाशित हो तो क्या उनके संपादक उन्हे भारतीय कवि या कविता कहेंगे या तमिप, उर्दू या बांग्ला कवि और कविता ? ज्यादा तर्कमगत और नैतिक क्या होगा ? स्पष्ट है कि इन दोनो सचयनो के संपादक 'अंग्रेजी' शब्द मे कतराते हैं—बार-बार 'इडियन-इंग्लिश पोएट' या 'इडियन पोएट्री इन इंग्लिश' लिखना अमुविधाजनक तो है ही। खुद इसी लेख मे बार-बार भारतीय-अंग्रेजी भद्दा लग रहा है। हिंदी मे उमवा क्या बनाया जाए यह समझ मे नही आ रहा है किंतु अंग्रेजी मे इंग्लिश के हिज्जो को 'ई' की जगह से 'आइ' से निम्कर वगुंधी 'इडियन-इंग्लिश' का अर्थ प्रकट किया जा सकता है। इससे पढ़ने कि हम विषय

से पूर्णरूपेण भटक जाए हमे उपरोक्त दो संप्रदायों पर लौटना चाहिए। केकी दाख्वाला पी० लाल की तरह भारतीय-अंग्रेजी कविता का बीड़ा उठाने वाले जन-संपर्क अधिकारी तो नहीं हैं किंतु वे "भारत में 'अंग्रेजी' में लिखने वाले भारतीय के 'अस्मिता के सफट'" को आलोचकों पर ही छोड़ देना चाहते हैं क्योंकि वह उन्हीं का मुख्य आहार है। इसी तरह वे अपने सचयन में ली गई कविताओं की 'भारतीयता' या उनमें प्रतिबिंबित सवेदनशीलता की 'भारतीयता' पर जोर नहीं देना चाहते क्योंकि उनकी ऐसी धारणा है कि दो दशकों की बढ़िया कविता के बाद उसे तो मानकर ही चलना चाहिए। पार्थसारथी में यह आत्म-विश्वास नहीं है, वे जानते हैं कि समसामयिक भारतीय-अंग्रेजी कविता भारत की आजादी के बाद ही शुरू होती है। एक बात पर दाख्वाला और पार्थसारथी दोनों सहमत हैं कि यह नया दौर निस्सिम एजेंकिएल से प्रारंभ होता है। किंतु पार्थसारथी भारत के अंग्रेजी कवि की समस्याओं को पहचानते से लगते हैं। वे जानते हैं कि जो भारतीय साहित्यिक अभिव्यक्ति के लिए अंग्रेजी का इस्तेमाल करता है वह कुछ हद तक अजनबी महसूस करता है। उसका विकास धम धम कर होता है। इस वजह से ऐसा कोई परिप्रेक्ष्य ही नहीं है जिसमें उसका मूल्यांकन हो। वे यह महसूस करते हैं कि अंग्रेजी-भाषी देशों के काव्य मुहावरे और भारतीय-अंग्रेजी के काव्य-मुहावरे के बीच अंतराल कम भले हो जाए, समाप्त कभी नहीं हो सकता। और इससे भी बड़ी बात तो यह है, जिसे दाख्वाला भी स्वीकार करते हैं, कि विशिष्ट भारतीय-अंग्रेजी मुहावरे सरीखी कोई चीज विकसित नहीं हो पाई है। अक्रोका वेस्ट इंडीज तथा काले अमरीका ने जिस तरह अपनी-अपनी जीवित अंग्रेजी का निर्माण किया है वैसे भारत में असंभव है क्योंकि मूल भारतीय भाषाएं स्वयं इतनी विकसित हैं और उनमें इतना सशक्त साहित्य है कि अखिल भारतीय अंग्रेजी शैली या शब्द-मंडार जैसी कोई वस्तु बनाई ही नहीं जा सकती। यदि भारतीय-अंग्रेजी कवि अपनी भारतीयता का बार-बार प्रदर्शन करता है तो वह इसलिए कि उसके सामने अस्मिता का सफट हमेशा मुह खोले खड़ा है। इस कविता की राष्ट्रीय अस्मिता अनुपस्थित है। उपयुक्त और निजी भाषा भी बहुत कम कवियों को मिल सकी है किंतु कोई भी कवि अंग्रेजी भाषा को न तो समृद्ध कर सका है और न उसे कोई भारतीयता दे पाया है। आम तौर पर गलत सलत बोली जाने वाली हास्यास्पद भारतीय अंग्रेजी की कविता में इस्तेमाल करने के छुट-पुट प्रयत्न हुए हैं किंतु वे महज मसखोल बनकर रह गए हैं। समस्या यह है कि खिचड़ी-अंग्रेजी या बटसर-इंग्लिश भी भारत की बोलचाल की भाषा नहीं है कि उसका ही कोई सर्जनात्मक इस्तेमाल किया जा सके। पार्थसारथी अंग्रेजी को विदेशी भाषा ही मानते हैं किंतु इसे एक फायदे की तरह मानते हैं—चूकि

इसके शब्दों के कोई भारतीय सदम हैं ही नहीं इसलिए उन्हें ज्यादा सही और सफाई से इस्तेमाल किया जा सकता है। पार्यमारथी एक ऐसी बात भी कहते हैं जिस कहने के लिए बहुत बड़ा क्लेश तथा ईमानदारी चाहिए और जिससे उनके अधिकांश सहधर्मी सहमत नहीं होंगे—वह यह कि भारतीय कविता के समूचे मदर्म में अंग्रेजी में लिखने वाले कवियों का योगदान सिर्फ हाशिए भर का है और उनके ऐसे बने रहने की संभावना है। किंतु वे इस योगदान को सार्व-जनिक, मानवीय अनुभव की औचित्यपूर्ण अभिव्यक्ति के रूप में महत्त्वपूर्ण मानते हैं।

दारूवाला की दृष्टि इतनी निर्लिप्त और निर्मम नहीं है किंतु भारत में अंग्रेजी कवि की भाषायी विपन्नता को वे भी स्वीकार करते हैं और कमोबेश पार्यमारथी को दुहराते-से लगते हैं। वे मानते हैं कि अंग्रेजी कभी भी भारत के आम आदमी की भाषा नहीं बन सकती किंतु इसका दोष औपनिवेशिक अफ-सरशाही को देते हैं जबकि तथ्य यह है कि अफसरशाही के कारण ही अंग्रेजी भारत में इतनी गहरी जड़ें जमा सकी। दारूवाला जानते हैं कि जमाइका, घाना या अमरीका के काले कवियों की अंग्रेजी कविता में उन देशों का संगीत या आदिम मादल सुना जा सकता है, भारत की अंग्रेजी कविता में वैसा कुछ भी सुन पाना असंभव है। उसकी भाषा क्लासिकी शब्दकोशों की अघसड़ी सब्जी की खाद से उगा एक सकर फूल है। ऐसे उद्गारों के पीछे छिपे क्रोध, कुठा और स्त्रीक बेहद नासद हैं।

जहां पार्यमारथी की स्पष्ट स्वीकारोक्ति और कुछ हद तक दारूवाला का वैफल्य-भाव भारतीय-अंग्रेजी कविता के पाठक में थोड़ी सहानुभूति जगाते हैं वहां दारूवाला का भारतीय-अंग्रेजी कवि के गुणों का बखान कुछ हास्य और कुछ दया उपजाता है। वे उसे विनम्र और सीमित आकाशाओं वाला बताते हैं और कहते हैं कि उसमें दक्षिण या केन्द्रीय अमरीका के कवियों जैसा विस्फार नहीं है। यदि दारूवाला का इशारा नेरुदा पारा, वाय्येखो, बोखेंस, पाय, थियोडोर रैथने, रैडल जैरल, विलियम कालॉस विलियम्स, गिसबर्ग, वैंलेस स्टीवेंस, रॉबर्ट लॉवेल की तरफ है तो इस तुलना का मतलब ही क्या है? वे कहते हैं कि भारतीय-अंग्रेजी कवि की कविता उसके अपने आम पास, उसकी छोटी आकाशाओं, उसके सीमित उडान वाले स्वप्नों तक ही सीमित है। कविता उसने लिए व्यक्तिगत इंगित है, सामाजिक या राजनीतिक हरकत नहीं। वह ज्यादातर आत्मकथात्मक है। उसके सरोकार सकीर्ण हो सकते हैं किंतु बेकार वे नहीं हैं। दारूवाला कहते हैं कि भारतीय-अंग्रेजी कविता रुग्ण नहीं है और उसका कारण यह है कि भारतीय समाज (तुलनात्मक रूप से) रुग्ण नहीं है। हमारे देश में नशीले पदार्थों, तलाप, शराबखोरी का चलन तथा नैतिक मूल्यों

सारथी, गीब पटेल तथा ए० वे० रामानुजन होंगे। दिलीप चित्रे इसलिए नहीं होंगे कि अभी उनकी अंग्रेजी कवि की तस्वीर मराठी कवि की तस्वीर के आगे उभरी नहीं है, गौरी देशपांडे और यूनिस डिसूजा इसलिए नहीं होंगी कि एक में धार नहीं है तो दूसरी बेहद गोअन रोमन कैथलिक है, बेर्सा डी० वात्रक, देव पटनायक और सलीम पोरानीना इसलिए नहीं होंगे कि उनमें या तो बहुत ज्यादा शब्द हैं या वे शैलीग्रस्त हैं या वह कहते हैं जो दूसरे बेहतर कह रहे हैं, और शिव के० कुमार सिर्फ इसीलिए नहीं होंगे कि उन्हें कवि कहना उनके साथ अन्याय करना होगा।

यहां यह स्पष्ट कर देना होगा कि जब जी० एस० शरतचंद्र से रामानुजन तक उपरोक्त ग्यारह कवियों को अन्य भारतीय-अंग्रेजी कवियों से अलग किया जाता है तो इसका अर्थ यह कसई नहीं होता कि ये कवि विश्व की अंग्रेजी कविता की चर्चा करते समय भी उल्लेख्य माने जाएंगे। इसका अर्थ यह भी नहीं है कि भारतीय भाषाओं की कविता पर विचार करते समय इन्हें भी महत्त्वपूर्ण कवियों में रखा ही जाएगा। जिन्हें पिछले बीस वर्षों की हिंदी, बांग्ला मराठी, गुजराती, ओडिया या कन्नड आदि कविताओं की छोड़ी-सी भी जानकारी है वे जानते हैं कि इन भाषाओं की कविता भारतीय कविता को ही नहीं बल्कि विश्व कविता को समृद्ध कर रही है। भारतीय-अंग्रेजी कविता के बारे में चाहकर भी ऐसा नहीं कहा जा सकता। विश्व स्तर पर अंग्रेजी कविता की जब बात होती है तो किसी भी भारतीय-अंग्रेजी कवि का नाम बरबस याद नहीं आता। और भारतीय कविता के सदर्भ में भी उनका नाम लिया जाना कुछ विचित्र लगता है। किंतु रामानुजन, महरोत्रा, एजेकिएल और महापात्र जैसे कवियों का अंग्रेजी का इस्तेमाल काफी सृजनात्मक है। जहां रामानुजन और एजेकिएल भाषा को सयत रखते हैं तथा बचत के साथ उसका इस्तेमाल करते हैं, और अधिकांश भारतीय-अंग्रेजी कवि यही करते हैं, वहां महरोत्रा उसका लगभग जादुई प्रयोग करने में सक्षम हैं। जयंत महापात्र के यहां भी भाषा का खासा ऐंद्रिय इस्तेमाल है। अधिकांश भारतीय-अंग्रेजी कवि यदि एक बचत की भाषा अपनाते हैं तो इसीलिए नहीं कि वह उनको अपनी शैली है बल्कि इसलिए कि वे ऐसे माध्यम में काम कर रहे हैं जो उनकी कल्पना और आवेगों की उड़ान को सीमित कर देता है। कमला दास सरीखी बहुचर्चित कवयित्री में भी भाषा का वह उन्माद नहीं है जो सिल्विया प्लेय में था किंतु यह अवश्य कहना होगा कि कमला दास, गौरी देशपांडे या यूनिस डिसूजा सरीखी कवयित्रीया अन्य भारतीय भाषाओं में लगभग नहीं हैं—हिंदी में महादेवी वर्मा और सुभद्राकुमारी चौहान के बाद कोई पढ़ने लायक कवयित्री हुई ही नहीं। अंग्रेजी का प्रयोग भारतीय कवयित्री को ज्यादा शक्ति क्यों और कैसे देता है यह

एक दिलचस्प शोध हो सकता है। बहरहाल, इन कवियों में जयत महापात्र अपने देश और अंचल से सर्वाधिक जीवत संपर्क बनाए रखते हैं जबकि अपने इतिहास और सस्कृति की गहरी स्मृतियां रामानुजन में सर्वाधिक दिखाई देती हैं। जगहों और स्मृतियों में लौटना लगभग सारे भारतीय अंग्रेजी कवियों का स्थायीभाव लगता है—यह नहीं है कि अन्य भारतीय कवि ऐसा नहीं करते किंतु भारतीय-अंग्रेजी कवियों के साथ यह लगभग एक रूढ़ि बन चुका है और इसलिए कुछ प्रदर्शनवादी और कृत्रिम-सा लगने लगता है। भारतीय होने, एक अन्य मातृभाषा वाला होने, भारत में भी हिंदू न होकर पारसी या ईसाई होने, अलग-अलग सस्कृतियों में जड़े होने, भारत में बाहर बसकर भी यूरोपी या अमरीकी न हो पाने आदि की भावनाएं भारतीय-अंग्रेजी कविता की कतिपय रीतियां हैं। अपनी जाति, भारतीय जाति-प्रथा, भारतीय या हिंदू सयुक्त परिवार, अपना गांव या शहर, सगे-सबधी, रीति रिवाज, दमशान और मृत्यु आदि इस कविता में अलग-अलग रूपों में आते रहते हैं।

ये कवि इस तरह अपनी व्यक्तिगत, पारिवारिक या क्षेत्रीय तस्वीर तो बना पाते हैं किंतु पूरे भारतीय समाज या समूची भारतीय नियति से इनका कोई संबंध नहीं लगता। इन कविताओं को पढ़कर इस देश के भयावह सघर्षों और हालात का कोई पता नहीं चलता—आम आदमी की बात तो बहुत दूर रही, स्वयं अपने वर्ग यानी मध्य वर्ग को लेकर भी इस कविता की दृष्टि और पढ़कर दुर्भाग्यपूर्ण ढंग से सतही है। इसका अधिकतर समय वर्णन करने के बारीक काम में जाता है किंतु यह वर्णन करना भी ऐसा है कि उसके कोई सामाजिक, राजनीतिक या नैतिक परिणाम नहीं निकलते। जीवन में कटकर कोई भी मार्थक कविता लिखना असंभव है और समसामयिक भारत में तो और भी ज्यादा किंतु भारतीय-अंग्रेजी कवि के पास न तो वे रक्तान हैं, न वह भाषा और न वे क्षमताएं जो उसकी कविता को इस देश के करोड़ों भूखे, नगे, शोषित और सघर्षरत लोगों की नियति से जोड़ सकें। इस कविता से जो मूल्य निस्तृत होते हैं वे मध्यवर्गीय उदारतावादी साहित्य संगीत-कला प्रेमी समाज के मूल्य हैं जिसने बुरी खबर या तो सुनी नहीं है या सुनने में इकार कर दिया है। बुद्धिमान साहित्य-संगीत-कला प्रेमियों द्वारा एक अजनबी माध्यम में रचित कृतियां जिस तरह की होती हैं, जितने दूर तक कारगर होती हैं, जिस तरह का नैपुण्य और लाभ प्राप्त कर सकती हैं, उतना यह कविता प्राप्त कर सकी है।

समसामयिक भारतीय-अंग्रेजी कविता के बारे में एक अंतिम तथ्य चिंत्य लग सकता है, किंतु उसका कारण भी समझ में आ जाता है, कि यद्यपि उसके बरिष्ठतम कवि निस्सिम एजेविएल (१९२४) अभी भी लिख रहे हैं और उल्लेख्य युवतम कवि अरविंद कृष्ण महरोत्रा (१९४७) केवल पैंतीस वर्ष के हैं, पिछले



# देखो देखो आठवें दशक का उजाड़ उर्फ

## बक गया हूँ जुनून में क्या-क्या

इस शताब्दी की प्रासंगिक हिंदी कविता छायावाद से शुरू होती है। हिंदी कविता के छ-सात सौ वर्षों के इतिहास में छायावाद अपने ढंग की शायद पहली घटना है जब कुछ कवि एक-दूसरे के अस्तित्व और रक्तानो से अवगत, साथ-साथ कुछ लिख रहे थे, एक-दूसरे को पढ़ रहे थे और कविता तथा अपनी कविता के लिए एक जमीन बना रहे थे। छायावाद के बाद एक छोटा-सा अंतराल प्रगतिवाद का रहा। बहुत क्षीण प्रगतिवादी धारा 'तार-सप्तक' में भी दिखाई देती है और उसके बाद भी कुछ दूर जाती है किंतु हिंदी कविता प्रगतिवाद को पूरी तरह से अपना नहीं सकी—कारण जो भी रहे हो। 'तार-सप्तक' को आज पढ़कर कुछ विचित्र लगता है—उसका प्रत्येक कवि छायावाद की महान् प्रतिभाओं के आगे बहुत कमजोर पड़ता है। आज 'तार-सप्तक' की एक भी कविता को आप बतौर सिर्फ कविता नहीं पढ़ना चाहेंगे। 'तार-सप्तक' के कवियों के पास थोड़ा-बहुत नया ज्ञान और सोच था किंतु उनमें से अधिकांश के पास नई भाषा नहीं थी। जिसे तथाकथित 'प्रयोगवाद' की शुरुआत 'तार-सप्तक' से मानी जाती है वह निराला की कुछ ही बीहड़ कविताओं के आगे थोड़ा मालूम पड़ता है। शमशेर उस समय ज्यादा प्रयोगधर्मी और 'आधुनिक' कविताएँ लिख रहे होंगे तथा मुक्तिबोध ज्यादा खुरदरी और प्रतिबद्ध, किंतु शमशेर 'तार-सप्तक' में लिए नहीं गए और मुक्तिबोध की कविताओं का चयन दुर्भाग्यपूर्ण रहा। यह हिंदी में व्याप्त निरक्षरता का ही परिणाम है कि 'तार-सप्तक' को पढ़ा नहीं गया—उसके पीछे जो मुद्रा थी उसे ही सब-कुछ मान लिया गया और उसी पर ले-दे होती रही। बहरहाल 'तार-सप्तक' की अकारण विवादास्पदता से जो वातावरण बना उसने हिंदी को उसके पहले समसामयिक कवि दिए। 'मीडियो पर धूप में' की रचनाओं को यदि प्रमाण माना जाए तो रघुवीर सहाय हिंदी





भारतीय ज्ञानपीठ से, जिसके प्रकाशन के लिए उत्तरदायी थे उस समय के एवदम युवा कवि-आलोचक असोक राजपेयी और जिसकी एक भूमिका लिखी थीकात वर्मा ने। इनमें से कोई भी न उस समय दृढ़ अर्थों में प्रगतिवादी था और न आज है। महत्त्वपूर्ण यह है कि मुक्तिबोध की कविता में सक्ति तो हमेशा से थी किंतु १९६४ में उसके प्रकाशन से पूर्व उनसे पहले प्रकाशित (यद्यपि उनसे कहीं कनिष्ठ) कविया के मानवीय लगाव और गहरी समझ ने उसके विस्फोटक प्रादुर्भाव की पीठिका तैयार कर ली थी। जिन मानवीय लगावों के गहनाते जाने की बात ऊपर की गई है उन्हीं के कारण हिंदी कविता के मातृवंदना में एक और प्रतिभा का जन्म हुआ। कुछ गीतकारिता और कुछ अकविता के प्रभाव से मुक्त होते हुए धूमिल ने अपनी कविता में गहरी, जुझारू देसी मानवीय संवेदना का इस्तेमाल किया जो मुक्तिबोध की लोमहर्षक फतासी और प्रखर बौद्धिकता की जमीन से अलग बिल्कुल आस-पान की जानी-पहचानी दुनिया से जुड़ती है। यहां यह न मुलाया जाय कि मुक्तिबोध और धूमिल की कविता 'ध्यात्मिक' प्रगतिशील या मार्क्सवादी कविता नहीं है—कोई भी सार्थक कविता शुद्ध इसवादी या उसवादी नहीं हो सकती—किंतु वह वेहद प्रतिबद्ध कविता है और अक्सर इतनी है कि एक प्रकट प्रतिबद्धता को छोड़ प्रतिबद्ध होने की तमाम दूसरी संभावनाओं को निर्वासित कर देती है और एकांगी बन जाने का खतरा उठाने लगती है। यह एक अलग चर्चा का विषय है कि किस तरह चालाक या मूर्ख आलोचक इन दोनों कवियों का इस्तेमाल सारी दूसरी सार्थक कविता को गूँथ करने के लिए कर रहे हैं। मुक्तिबोध और धूमिल अपनी रचनाओं में इतने प्रखर हैं कि अपने वाद आने वाले सिर्फ असमर्थ कविया पर ही अपना असर छोड़ गए हैं—जिन परवर्ती कविया को अपने खुद के औजार हासिल हैं वे जागरूकता और सार्थकता के साथ धूमिल तथा मुक्तिबोध के साथ होते हुए भी उनसे अलग हैं और अपने सृजन में उनकी सीमितता तथा एकांगिता को कम करते हैं।

पिछले पैंतीस वर्षों का जायजा लिया जाए तो 'तार-मपक' के सात कवियों में से चार निहायत कमजोर कवि थे—अज्ञेय, नैमिचन्द्र जैन, गिरिजानुमार माथुर और रामविनाय शर्मा। कमजोर प्रभाकर माचवे भी कम नहीं थे किंतु अपनी अटपटी भाषा और शिल्प में फिर भी अलग थे, भले ही वहां उनका स्थायीभाव सतहीपन मौजूद रहा हो। भारतभूषण अग्रवाल और मुक्तिबोध में जो चिन्तारोधी थी—भारतजी में मुक्तिबोध के मुकाबले बहुत कम—वह दोनों को उनकी जीवन-लीला समाप्त होते-होते एक दमक दे गई। इसका वाद कवियों की वह पीढ़ी आई जिसके शीर्ष पर रघुवीर सहाय अब भी है और जिसके कुछ नामों का उल्लेख ऊपर किया गया है। इस पीढ़ी के ही वेदारनाथ सिंह की

कविता ने अचानक पिछले वर्गों अपनी विलक्षण पहचान बनाई है। इसके बाद एक तरफ तो मुक्तिबोध हैं और दूसरी तरफ धूमिल, चंद्रगान देवताले, सोमित्र मोहन, विनोद सुवन, लीलाधर जगूड़ी, मलयज, राजरमल चौधरी, ऋतुराज आदि महत्त्वपूर्ण कवि हैं। सातवें दशक में उभरी इन पीढ़ी ने हिंदी कविता को एक विविधता तथा व्यापकता दी और कहा जा सकता है कि यह पीढ़ी आयु-निर हिंदी कविता के घनत्व तथा स्थायित्व को रेखांकित करती है। इन कवियों के पास अपनी मौलिक माननीयता के साथ-साथ इतने अलग-अलग रुमान, शब्द तथा शिल्प हैं कि आज के प्रत्येक प्रकार के जागरूक पाठक को इनमें काफी दूर तक सतोष मिल सकता है। आज की यह हिंदी कविता इसीलिए विश्व की किसी भी कविता के समानांतर निस्संकोच रमी जा सकती है—रमी जा रही है और बेरिपापन स्वीकृत हो रही है।

वित्तु पाचवें दशक से प्राप्त एक विपन्न-सी विरासत को छठे दशक में जिस तरह रघुवीर महाय, बंजरनारायण, श्रीवांत वर्मा, बेदारनाथ सिंह आदि ने संपन्न किया और सातवें दशक में अतः नर धूमिल, देवताले, सोमित्र आदि की कविता ने जिसे नई समृद्धि दी, क्या आज आठवें दशक के अंतिम वर्ष में यह कहा जा सकता है कि उनमें पिछले दशक के कवियों से आगे भी पठनीय कवि निकले? जरूरी नहीं कि हर दशक में कवियों की एक नई सेप आए वित्तु दस वर्षों में एक भी संशक्त नहीं तो कम-से-कम अलग तरह का ही एक उल्लेखनीय कवि आए यह तो उम्मीद की ही जा सकती थी।

लेकिन जो नहीं होना था वह नहीं हुआ। मन तो यह है कि सातवें दशक के अंत में जो युवा कवि उभर रहे थे वे भी दुर्भाग्यपूर्ण विस्मृति को प्राप्त हुए। १९७० के आस-पास मगलेश डबराल, आलोकधन्वा, ज्ञानेंद्रपति आदि की रचनाओं से एक नई उम्मीद बंधी थी। इनमें से ज्ञानेंद्रपति के एक छोटे-से सफलन की ख्याति भी प्राप्त हुई और वे लगातार लिख और छाप भी रहे हैं वित्तु यह विश्वासपूर्वक नहीं कहा जा सकता कि 'पहचान' में प्रकाशन के बाद उनकी कविता आगे बढ़ी है—वैसे क्या कम है कि वह पीछे भी नहीं गई है। मगलेश डबराल और आलोकधन्वा अपनी प्रारंभिक चमक के बाद पता नहीं अब क्यों पीछे से पड़ गए हैं। दो अन्य कवियों—कुमार विक्रम और पवज सिंह—का उल्लेख भी अनुचित न होगा जो सातवें दशक तक चर्चित हो चले थे वित्तु अपना वित्तना स्थान बना पाए, अभी बहना बठिन है। इस दुखद प्रसंग के पीछे एक कारण शायद यह भी हो कि सातवें दशक में लघु पत्रिकाओं के विस्फोट के बाद प्रकाशित हो जाना और एक निहायत नकली बामपंथी तेवर के चमत्ते इस्टैंट ख्याति पा लेना इतना आसान और आम हो गया है कि युवा रचनाकार को लगता है कि उसे करने और पाने के लिए अब और बचा ही क्या है।

भारतीय साम्यवादी आंदोलन में पड़ी पिछले वर्षों की फूट, नक्सलवादी आंदोलन तथा साम्यवादी पार्टियों के विभाजन ने सातवें दशक के मध्य से हिंदी कविता पर असर डालना शुरू किया। विभिन्न प्रकार की वामपंथी गतिविधियाँ अचानक बहुत बढ़ी और राष्ट्रीय स्तर पर आदर्शवादी भावुक नवयुवकों ने बड़ी संख्या में उनमें हिस्सा लिया। आदर्शों और भावनाओं का क्या हुआ यह कहना कठिन है किंतु भारत का साम्यवादी आंदोलन आज जितना दिग्भ्रमित, विभाजित तथा नैतिक संकट में ग्रस्त है उतना वह पहले कभी नहीं था। वह अपने सरलीकरणों, विरोधाभासों तथा दकियानूसी का शिकार हो चुका है। ये सारे तत्त्व उससे प्रभावित साहित्य में दृष्टिगोचर हो रहे हैं। आठवाँ दशक आते-आते हिंदी में यह स्पष्ट हो चुका था कि आगामी कुछ वर्षों में उन लोगों के लिए चुनौती का हाथ जो अपना चिंतन स्वयं करना चाहते हैं। उठाईगीर वितंडावादियों की एक बड़ी जमात अपनी अथकचरी प्रतिबद्धता के नाम पर घटिया चिंतन, साहित्य तथा आलोचना को धोपने की सगठित कोशिश कर रही है। दिमागी काहिली, अवसरवादिता, कुत्सित प्रगतिशीलता तथा खालिस जहालत का यह स्वण-युग है। मसखरा द्वारा प्रकाशित पत्रिकाएँ और उनके बुलाए गए लेखक सम्मेलन इस शताब्दी द्वारा उघाड़े गए सारे तथ्यों पर पर्दा डालते हुए, सारे विश्व में प्रगतिशीलता तथा प्रतिबद्धता के नए सोच की उपेक्षा करते हुए निरर्थक 'साहित्य', 'साहित्यकार' और 'आलोचकों' को प्रमोद कर रहे हैं। नाम गिनाने की आवश्यकता नहीं, कोई भी तथाकथित 'वामपंथी' पत्रिका उठा लीजिए, उसमें वही नाम बजबजा रहे हैं—वही १९२० के आस-पास की विचार-धारा, चीजों को आधा पढ़ने और चौथाई से भी कम समझने के कारण उपजी उड़ड़ भ्रांति, लवे लवे अपठनीय लेख, खराब कविताएँ और कहानियाँ, इस या उस लेखक सम्मेलन की अहोरूप अहोर्ध्वनि रपटें—यानी प्रत्येक पृष्ठ पर दुनिवार निरक्षरता तथा बुद्धि विरोध। किसी भी समय में बहुतायत तो खराब 'लेखकों' की ही रहती है लेकिन इस नव प्रगतिवाद के पडाल में नितान्त प्रतिभाशून्यों की एक भीड़ कवि हो रही है, आलोचक हो रही है, किताबें छपा रही हैं और एक दूसरे को युग-प्रवर्तक सिद्ध कर रही है।

इसमें कोई संक नहीं कि आठवें दशक की यह भीड़ एक महत्त्वपूर्ण विवेचक काम कर रही है—साहित्य और साहित्यकारों में जो भी निरर्थक है उसे लगातार मच दे रही है। मजा यह है कि आज जब चारों ओर घटिया साहित्य की भरमार है, निकृष्ट और अच्छे के बीच पहचान भी आसान हो गई है। जो अभी भी अपने बलवृत्त पर लिख सकते हैं वे बेफिक्र हैं लेकिन इस भगदड़ में यदि कोई सभावनाओं वाली प्रतिभा कुचल दी गई तो हिंदी के लिए दुर्भाग्य की बात होगी। किंतु वहाँ भी शायद यह खतरा न हो क्योंकि जिस प्रतिभा में सभावना

होती है वह भीड़ में फस भले ही जाए, कुचली नहीं जाती और भटकाव के बावजूद भी साहित्य की सार्थक धारा उसे पा लेती है।

'लुई बोनापार्ट की अठारहवीं शताब्दी' के पहले ही वाक्य में मार्क्स ने कहा है, 'हेगेल कही कहता है कि विश्व इतिहास में सारे बड़े महत्त्व की घटनाएँ तथा व्यक्तित्व मानो दो बार घटित होते हैं। वह यह कहना मूल मया पहली बार त्रासदी के रूप में और दूसरी बार भडैती के रूप में।' हेगेल और मार्क्स का यह सम्मिलित जुमाना एक अमोघ सिद्धांत न हो किंतु हिंदी के प्रगतिशील आंदोलन पर यह ठीक ही उतरता दीखता है। प्रगतिशील कविता के पहले दौर में छद्म तथा बुद्धि-विरोध बिल्कुल नहीं था यह तो नहीं कहा जा सकता (बल्कि प्रगतिशील आंदोलन की विशिष्ट मस्तिष्कहीनता के दुर्दांत प्रतीक रामविलास शर्मा तब से अब तक हिंदी साहित्य पर पर्याप्त अत्याचार कर चुके हैं) किंतु अपनी व्यापक 'नाईव' आस्था और ईमानदारी के कारण उसका असफल हो जाना हिंदी की एक वरुण घटना होकर रह गया। उसके बरबस आज की अधिकांश तथाकथित जनवादी कविता और जनवादी हरकतें एक अराजक लूटमार हैं। हर्ष इस बात का है कि हिंदी में अब भी जो सार्थक वक्ता हुआ है वह इस घटमारी में शामिल नहीं हैं। सच तो यह है कि आज की विचार-शानुता को देखते हुए तो 'कलावादी', 'रूपवादी', 'प्रगतिविरोधी', 'मार्क्सविरोधी' करार दिया जाना शुभ लक्षण है और हर सोचने वाले को ऐसे विशेषण अर्जित करने की कोशिश करनी चाहिए। आज जो भी यह महसूस करता है कि उसके लिखे हुए में आज के जीवन के वैविध्य, जटिलता और सघर्ष का कम-से-कम एक हिस्सा तो हो उसे अपने सृजन के एकांत मोर्चे के अतिरिक्त अर्थगर्भ अज्ञेयता की सुस्तकृत, रगीन पत्रिकाओं की अश्लील, तथा नुस्सित प्रगतिवादियों की मताघ ऐसी क्रमशः बध्या, फूहड़ और भतिमद बलगेरिटी में पडने की लालच से मुकाबला करना होता है। एक स्कूल उन लोगों का भी है जो बल तक प्रगति विरोधी थे किंतु जो आज प्रतिबद्धता की बॉक्स-ऑफिस सफलता को देखकर अचानक बकरी से तेंदुए हो गए हैं। इस चतुर्मुख सर्वरस से सामना करना कठिन भी नहीं है—जो सृजन अपनी गहरी आंतरिक प्रतिबद्धता की शर्तों पर निर्भर अपने रास्ते चला जा रहा है उसे देखकर गुरीते हुए भी इसका मद विभ्रमित लागूलचालन जारी रहता है क्योंकि इसे अतंत अपने भावी पराभव, आत्म समर्पण या पूर्णरूपेण विस्मृत कर दिए जाने की नियति का पूरा अनुमान रहता ही है।

यह दुर्भाग्यपूर्ण है कि आठवें दशक को चालाक 'मीडियाकरो' के विराट् विस्फोट के रूप में याद किया जाना लगभग निश्चित है। लूटपाट की जो मिली-भगत पूरे देश में मची हुई है वैसी ही स्थिति आज हिंदी में भी है। नितांत

निलंजिता से पत्रकारिता, आलोचना तथा रचनार्थमिता के सारे समयों को तोड़ डाला गया है और इसकी पूरी छूट है कि जो जिसके हाथ जितनी जल्दी लगे लेता बने। 'धर्मयुग' 'प्रगतिवादियों' को गालिया देता है और वे 'धर्मयुग' को, और 'नया प्रतीक' अपनी पाखण्डपूर्ण ऊंचाई से दोनों पर नाक चढ़ाता है किंतु अपने-अपने गिरोहों में तीनों का चरित्र हूबहू एक जैसा है। 'चीया सप्तक' तक पहुँचते-पहुँचते अज्ञेय ने लज्जाहीनता से भक्तों के अपने चालाक इस्तेमाल को निर्वसन कर दिया है और इस तरह तीनों पिछले सप्तकों पर भी एक प्रश्नचिह्न लगा दिया है। भारत के अन्य किसी साहित्य में या विश्व-साहित्य में वही ऐसी स्थिति हो या न हो, हिंदी में इस समय सोडोम और गोमोरा के अतिचारों जैसा दृश्य उपस्थित है।

पिछली कुछ शताब्दियों से हमारे देश के चरित्र का एक पक्ष सारी पैंतीस विचारधाराओं को कुद बना देने का और तीक्ष्ण व्यक्तित्वों को उनके जीते-जी या मृत्योपरांत पासतू, पौरुषहीन तथा महान् दिवाकर देवपक्ति में प्रतिस्थापित कर प्रभावशून्य बना देने का रहा है। सोच की गभीर परंपरा तो हमारे यहाँ कभी की चल बसी, क्योंकि चिंतन के लिए मस्तिष्क की आवश्यकता पड़ती है। अपनी बेदिमागी का सबसे ज्यादा फायदा आज का भारतीय होहल्ले-बाज 'मार्क्सवादी' उठा रहा है। तथाकथित 'मार्क्सवादी' देशों में क्या हुआ और क्या हो रहा है—शेष विश्व में मार्क्सवाद का क्या हुआ—विश्व के कतिपय महानतम बुद्धिजीवी मार्क्सवाद के किस सोच पर पहुँचे हैं—आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक और वैज्ञानिक दुनिया कहा-से-कहा पहुँच गई है—इससे भला हमारे सर्वज्ञ मार्क्सवादियों को क्या लेना देना। वे ऐसे सिद्धांत साहित्य पर धोप रहे हैं और ऐसे साहित्य को एकमात्र सही साहित्य कह रहे हैं जिन्हें रूस और अब चीन में भी न सिद्धांत माना जा रहा है और न साहित्य। दरअसल भारत में मार्क्सवाद अपने जाहिल अनुयायियों द्वारा ही सर्वाधिक विकृत किया जा रहा है। प्रतिबद्धता और प्रगतिशीलता के इन पडाँ का व्यक्तिगत, सामाजिक तथा साहित्यिक जीवन-चरित्र उजागर है—शहरो में रहते हुए इनके बारे में न जानना असंभव है। कहा-कहा घुसने और वहाँ से क्या-क्या पाने के लिए ये क्या कुछ नहीं किए दे रहे हैं यह ज्यादा देर तक छिपा नहीं रहता। 'धर्मयुग' और 'नया प्रतीक' आदि से तो सब वर्गों से परिचित है किंतु जिस वर्ग को क्रांतिकारी तथा आदर्शवादी समझा जा रहा हो जब उसका मतलब परस्त, जोड़तोड़वादी और कैरियरिस्ट पक्ष उजागर हो जाता है तब पुनः समझ में आ जाता है कि जिसे एक स्वाभिमायी प्रतिबद्ध रचनाकार अपनी जमीन समझता है उस पर उसका अकेला और निहत्था खड़ा रहना ही उसे बचाएगा—उसे वाकई अभिव्यक्ति के सारे खतरे उठाने होंगे। जो लोग आठवें दशक में प्रगतिशीलता के इस पुनर्पंदापण

देखो देखो आठवें दशक का उचाड़

को प्रतिबद्धता वा स्वर्ण-युग मान रहे हों जिसमें पिछले प्रगतिशील आंदोलन की गलतियों को मुधारा जाएगा और पिछले प्रगतिशीलों का सही मूल्यांकन तथा सम्मान किया जाएगा। वे इस भयावह तथ्य को भूल रहे हैं कि पिछले प्रगतिशील आंदोलन में बुद्धिबंद कम था और साहित्य तथा मार्क्सवाद की समझ ज्यादा— 'प्रतिबद्धता' का शब्द लेकर जो प्रच्छन्न फासिस्ट साहित्य में आज उत्पात कर रहे हैं वे सही साहित्य के साथ स्तालिनपथी सुलूक ही करेंगे यह असंदिग्ध है।

दरअसल जब रा कलाओं के क्षेत्र में प्रतिबद्धता की बात उठाई जाने लगी है तब से प्रतिभासंपन्न सज्जकों का सीधा सघर्ष प्रतिबद्धता के स्वनिर्वाचित ठेकेदारों से होने लगा है। किसी भी युग में बहुमत कमतर प्रतिभाओं या प्रतिभाशून्यों का होता है। एक दूसरा दुखद तथ्य यह है कि प्रतिभा का बटवारा आदमियां में बराबर नहीं हो सकता। कलाओं के क्षेत्र में काम करने वाला प्रत्येक व्यक्ति यदि अपनी प्रतिभा की सीमाओं को पहचान ले तो कलाएँ अचानक समृद्धतर हो उठेंगी। किंतु ऐसा होता कहा है। जिनके हिस्से चालाकी आई है वे कभी नैतिकता, कभी धर्म, कभी देश, कभी संस्कृति और कभी विचारधारा का आश्रय प्रतिभा का नामोनिशान मिटा देने के लिए लेते रहे हैं। मार्क्सवाद और प्रतिबद्धता के अधिकांश भाष्यकार अपने बौद्धिक आलस्य में मानव स्थिति तथा कलाओं के जटिल ध्यापार को समझने से इन्कार कर देते हैं और फिर देह के लिए कपड़े को नहीं बल्कि कपड़े के लिए देह को काटना शुरू कर देते हैं। हिंदी में आज मार्क्सवाद को सार्वत्रिक साहित्य के विरुद्ध पड़्यत्र तथा भोचंबेदी के रूप में इस्तेमाल किया जा रहा है—जो विचारधारा हमेशा इतिहास से सीखती आई है उसे रूढ़ बनाकर एक बंध्या नैतिकता की तरह लागू करने के प्रयास हो रहे हैं। आत्मालोचन, सशय, पीडा, पश्चात्ताप आदि स परे आत्ममुग्ध अतिवादियों का एक गिरोह मूल्यांकन की किसी भी तथ्यपरक तथा तर्कसंगत दुनिया स परे लेबलवादी उच्छृंखलता को प्रतिबद्धता समझ रहा है तथा धुंधलियों को तापते हुए पंचतंत्री बदरों की तरह कुछ और समझना भी नहीं चाहता।

कुछ ईमानदार प्रतिबद्ध मार्क्सवादी हमें अवश्य हैं, जो आज के विश्व की समूची वास्तविकता के बरक्स मार्क्सवाद के स्वप्नों और विरोधाभासों की तकलीफ स गुजरते हुए अपनी प्रतिबद्धता और समझ की लौ को बुझने नहीं दे रहे होंगे। वे इस आपाधापी, पड़्यत्र, मताघता यूफोरिया और दिमागी दिवालियापन से दूर राह बनाने की कौशिल्य कर रहे होंगे। उनकी बात यहाँ नहीं हो रही है। बचकाने मार्क्सवाद की गिरफ्त से वे भी बच नहीं पाएँगे।

बीसवीं सदी की हिंदी कविता के आठवें दशक पर छाया हुआ सकट अभी और गहराएगा या छितराएगा—क्या यह नवें दशक पर भी मडराता रहेगा

या उनसे सघर्ष कर कुछ सही प्रतिभाएं उभरेंगी—यह कहना यथिन है। यह अवश्य कहा जा सकता है कि आठवें दशक की अभिव्यक्ति कविता तथा उसके मूल्यांकन को यह पर्याप्त भ्रष्ट कर चुका है। भाषा की अपेक्षा को नष्ट कर देने की पूरा कोशिश हुई है। सौभाग्यवश जब ऐसी कोशिशों पराकाष्ठा पर पहुंच जाती हैं तब द्वैतात्मक प्रक्रिया के फलस्वरूप एक सही, सशक्त तथा अनियोजित अभिव्यक्तिगत विरोध का प्रारंभ भी होता है। किसी भी देश की प्रतिभा को पूर्णरूपेण नष्ट कर देना तो अमानुषिकतम तानाशाहियों तब के बग की बात नहीं है, छद्म प्रतिबद्धता उसके प्रादुर्भाव के अग्रे हमेशा पताघन कर जाएगी। भाषा और साहित्य का प्रदूषण हुआ है और देश की प्रतिभा भ्रष्ट हुई है किंतु एक ताकतवर 'नहीं' दूषित वातावरण को स्वस्थ बनाने में दूर तक कारगर होती है। हिंदी में अभी भी ऐस ईमानदार, जोविमपसंद लोग मौजूद हैं जो सशक्त (अर्थगर्भ नहीं) मौन में किए गए अपने मृजन में लगातार इस प्रदूषण को नकार रहे हैं। वे अपनी प्रतिबद्धता, मानव-प्रेम, और अन्याय के प्रति अपनी घृणा के बास्ते न तो स्वयं को बघाई देते हैं और न आदमी की अभय दान। वे साहित्य में उसका मुआवजा नहीं बसू रते। मैं समझता हूँ आज हिंदी में पद्म-बोस ऐसे कवि हैं और शायद इससे कुछ ही कम आलोचन। विचारहीनता और कुटिलता के विरुद्ध यह एक बहुत बड़ी सत्या है। यदि नवें दशक में हिंदी कविता और आलोचना पर से मार्क्स और प्रतिबद्धता के भ्रष्ट पठन और भाष्य का यह सजट टला और आठवें दशक में हुई क्षति की पूति करती हुई नई प्रतिभाएं उभरीं, जो शायद विनय थीकर, अनंत मिश्र, राजेश जोशी, असद जैदी आदि में अभिव्यक्ति पा रही हैं, तो उससे पीछे उनकी अपनी मौलिक ऊर्जा तो होगी ही, निर्भोक् सजंका तथा आलोचको की इस छोटी-सी किंतु कारगर टुकड़ी का अनायास योगदान भी होगा।

